

PONTIFICIA UNIVERSIDAD CATÓLICA DEL PERÚ

FACULTAD DE ARTES ESCÉNICAS



"CANONIZACIÓN Y SUPERVIVENCIA DE VALSES CRIOLLOS DE LA

GUARDIA VIEJA EN EL SIGLO XXI"

TESIS PARA OPTAR EL TÍTULO PROFESIONAL DE

LICENCIADA EN MÚSICA

Autora:

Greki Stalya Cuaila Escobar

Asesor:

Aurelio Efrain Tello Malpartida

Lima, 2020

RESUMEN

Hay músicas que perviven a través de los años. Prueba de ello son algunos vales criollos característicos de la Guardia Vieja—etapa fundacional del vals criollo—, que cuentan con casi o más de cien años de existencia y, sin embargo, aún es posible escucharlos en algunas emisoras radiales, producciones discográficas recientes, o en determinados espacios musicales. Valses de antaño como “Ódame”, “El Guardián” y “Vicenta”, son algunos de los que hallamos presentes en la escena musical limeña y que analizamos detenidamente para comprender su supervivencia. Frente a la multiplicidad de expresiones musicales a nivel nacional e internacional al cual estamos expuestos actualmente, vales tan antiguos como los de la Guardia Vieja se convierten en reliquias musicales que merecen ser estudiadas para comprender su presencia en el ámbito musical del siglo XXI.

En tal sentido, proponemos la construcción de un canon musical alrededor del vals criollo y que ha conllevado a la consolidación y preservación de un *corpus* de vales de la Guardia Vieja a lo largo de los años. Para comprender ese lugar privilegiado dentro de un repertorio selecto de músicas, consideramos algunos aspectos fundamentales tanto desde lo intrínsecamente musical y estético, como de carácter contextual relacionado a lo histórico, político y tecnológico; y que en conjunto promueven su valorización y consolidación.

PALABRAS CLAVE: canon musical, Guardia Vieja, vals criollo, corpus de vales, vales de antaño

ABSTRACT

It exists lots of music that survive over the years. Proof of that we find in some representative Creole waltzes of the Guardia Vieja -fundamental stage of the 'vals criollo'-, which have existed for almost or more than a century and yet it is still possible to listen to them on some radio stations, recent record productions, or on certain musical spaces. Old waltzes such as "Ódiame", "El Guardián" and "Vicenta" are some of those we find in Lima music scene and that we analyze carefully to understand their survival. The multiplicity of musical expressions at a local and international level to which we are currently exposed, waltzes as antique as those of the Guardia Vieja become musical relics that deserve to be studied to understand their presence in the musical field of the 21st century.

In this regard, we propose the construction of a musical canon around the Creole waltz, which has led to the consolidation and preservation of a *corpus* of waltzes of the Guardia Vieja throughout the years. To comprehend this privileged place within a select repertoire of music, we consider some fundamental aspects, both from the intrinsically musical and aesthetic as from the contextual nature related to historical, political and technological aspects; which altogether promote their valuation and consolidation.

KEY WORDS: musical canon, Guardia Vieja, Creole waltz, *corpus* of waltzes, antique waltzes



A mi mamá, Emérita Escobar

Agradecimientos

Este trabajo de tesis significa para mí la culminación de una etapa de estudios universitarios que decidí realizar en la Especialidad de Música de la Pontificia Universidad Católica del Perú, pero también significa el paso a una etapa llena de nuevos retos y proyectos por cumplir. Ha sido un largo camino en el que he adquirido experiencia y conocimientos de la mano de grandes maestros, artistas y compañeros que han marcado mi vida profesional de la mejor manera y a los cuales agradezco su esfuerzo y apoyo infinitamente.

En primer lugar, agradezco a mi asesor Aurelio Tello Malpartida, quien con sus amplios conocimientos musicales motivó en mí la investigación y perseverancia en el trabajo continuo. Agradezco su paciencia y buena voluntad por la guía educativa, no sólo durante las asesorías sino sobre todo durante los diferentes cursos que llevé a lo largo de mi carrera, mi admiración por ser tan buen profesor.

En segundo lugar, agradezco a mi mamá y mi hermano, quienes con su esfuerzo y buena voluntad siempre me apoyaron durante toda mi carrera profesional.

Finalmente, agradezco también a mis profesores de instrumento, quienes me fueron guiando para el conocimiento de mi propia voz. A mis compañeros de música, a mis amigos y a toda mi familia, por su confianza y ánimo siempre.

Muchas gracias a todos.

ÍNDICE

	Pág.
Resumen	i
Abstract	ii
Dedicatoria	iii
Agradecimientos	iv
Índice de contenido	v
Introducción	1
CAPÍTULO I: El vals criollo en Lima	10
1.1. Llegada del vals europeo a Lima	11
1.2. Surgimiento del vals criollo en las clases populares	15
1.3. Primera etapa: La Guardia Vieja	22
CAPÍTULO II: Proceso de construcción de un canon musical en el vals criollo	27
2.1 Permanencia del vals de la Guardia Vieja en los dúos musicales: La Limeñita y Ascoy, los Hermanos Govea, Costa y Monteverde	28
2.2 Factores de integración a un canon musical criollo en el vals de la Guardia Vieja	34
2.3 Análisis musical y estético de valeses de la Guardia Vieja en el siglo XXI	49
CONCLUSIONES	61
REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS	65

INTRODUCCIÓN

Hoy en día, el panorama musical limeño está inmerso en una gran cantidad de géneros musicales provenientes de diversas partes del mundo como las baladas, el rock, la salsa, la cumbia, el pop, entre muchas otras. La difusión de este amplio abanico de posibilidades musicales se da a través de los medios de comunicación masivos como la radio, la televisión y los diferentes espacios escénicos diseñados o habilitados para difundir presentaciones en vivo. Asimismo, las plataformas digitales como *Spotify*, *Google Play*, *Youtube*, *Soundcloud*, *Amazon Music*, por nombrar algunas principales, permiten acceder a un sinfín de catálogos, videos y álbumes de grabaciones musicales tanto recientes como de años anteriores. Además de ello, encontramos estaciones de radio virtuales, independientes y páginas web que permiten acceder incluso a producciones musicales muy antiguas.

En ese sentido, nuestra conexión e interacción con los diferentes estilos y formas de creación y producción musicales tanto actuales como pasadas, es bastante significativa y de relativo fácil acceso en comparación con tiempos pasados. No obstante, en este contexto musical tan extenso al que estamos expuestos a diario, existen sin embargo ciertos géneros musicales que predominan mayoritariamente en la escena musical limeña del siglo XXI.

Según un estudio realizado en el 2017, a nivel nacional por el Instituto de Opinión Pública de la PUCP, el 43% de la muestra de encuestados a nivel nacional urbano-rural votó por la música criolla como el género musical que mejor representa al Perú. Estos datos son reveladores en el sentido que la población en general aún percibe a la música criolla como género importante del país, mayormente en la zona costera y norte del Perú. Asimismo, al preguntárseles por su género musical preferido, la música criolla alcanza un quinto lugar con un 26.9% de aceptación. Ello es muy interesante de

destacar en un entorno donde la proliferación de diversos géneros musicales es bastante amplia. La música criolla mantiene pues, un puesto importante en el ámbito musical peruano y ello quizá se deba al valor nacional que representa para nuestra cultura. Fred Rohner, investigador especialista en etnomusicología señala que algunos eventos nacionales o tradicionales promueven la música criolla y, por ello, se mantenga vigente.

La música criolla estuvo representada principalmente por el vals, que se consolidó como género musical limeño aproximadamente desde fines del siglo XIX. Lloréns y Chocano (2010) en "*Celajes, Florestas y Secretos*"; nos brindan una noción al respecto: "El vals criollo forma parte de la música popular limeña –también llamada canción criolla– y del patrimonio cultural inmaterial del Perú pues comprende ciertos usos y expresiones que un importante sector de la población peruana reconoce como parte substancial de las características culturales que le otorgan una identidad particular". (p.9)

Efectivamente, el vals criollo se relaciona con la identidad cultural peruana ya que evoca tradiciones costeñas, sobre todo limeñas como las jaranas en los barrios populares, en los distritos antiguos como el Rímac, La Victoria, Barrios Altos, Breña, etc. Este género musical tiene una larga trayectoria que comienza aproximadamente desde fines del siglo XIX con la Guardia Vieja o etapa fundadora, para luego en los años 50-60, lograr su mayor esplendor y desarrollo. Su evolución comprende una suerte de cambios a nivel de instrumentación, producción musical, interpretación, formas de creación, entre otros.

En la actualidad, el repertorio de vales criollos que generalmente escuchamos a través de canales tradicionales como la radio, la televisión, o las peñas criollas; pertenece en gran medida a la Época de Oro del vals criollo, es decir, de mediados del siglo XX en adelante. Frente a estos vales más actuales, también se hallan presentes

otros no tan contemporáneos, o más bien, mucho más antiguos de lo que nos imaginamos. Son vales que han logrado perennizarse a lo largo de los años, estableciéndose en un lugar importante en el repertorio de vales criollos, como músicas consagradas. En ese sentido, me propongo explicar la consolidación de un repertorio de vales criollos de la Guardia Vieja, en un canon musical, que se ha construido por la influencia de determinados factores, y que ha permitido la supervivencia y conservación de algunos vales de antaño, en el siglo XXI.

ESTADO DE LA CUESTIÓN Y REFERENTES TEÓRICOS

Esta parte del trabajo tiene como objetivo exponer y comentar la bibliografía consultada que permite referirnos al tema de investigación con una base de información resaltante desde diversos estudios.

Sobre el origen del vals criollo, César Santa Cruz (1989) en su libro *El Waltz y el valse criollo* sitúa el final de una primera etapa musical llamada la Guardia Vieja en el año 1920, mas no ofrece mayores referencias con respecto a sus inicios. Para Santa Cruz, el 'valse criollo', como él lo designa, significa el "auténtico fruto y expresión del alma popular limeña (p.22), y también es "el cofre del sentimiento popular"(p.36). Hay una relación muy cercana entre los sentimientos y las emociones de un determinado colectivo y el vals criollo.

La motivación que le lleva a Santa Cruz a escribir sobre el vals es la preocupación de la situación de este género durante los años 80 al percibir que estaba siendo despojado de su esencia particular. Es así que, apelando a sus propias vivencias y conocimientos musicales, trata de reconstruir una información más precisa sobre diferentes aspectos del vals criollo, desde sus inicios, como la Guardia Vieja, y su consiguiente evolución. Santa Cruz (1989) nos cuenta que el vals europeo llega a Lima

a mediados del siglo XIX causando un gran interés las nuevas formas de bailar de éste nuevo género y que finalmente va siendo asimilado y aceptado por los sectores populares creándose una suerte de hibridación cultural al mezclarse con otros géneros musicales ya existentes como la jota y la mazurca.

El vals europeo, al llegar a tierras peruanas se difundió en una u otra élite, y se configuró en un género que recibió la influencia de otros géneros musicales propios de nuestra cultura. Este proceso no se dio de forma instantánea, sino de manera gradual ya que la música, al ser parte de la cultura, siempre se va creando y recreando pues posee un carácter dinámico. Como bien señalan los diversos autores, el contacto con distintos géneros musicales fue moldeando al vals europeo, transformándolo en un nuevo género. Steve Stein (1986) en *Lima obrera 1900-1930*, localiza los orígenes del vals criollo en la primera década del siglo XX y realiza un estudio sobre cómo se reflejaba el sentir de los sectores populares a través de sus vales, refiriéndose a ellos como el sector obrero o la clase trabajadora, con un tinte bastante pesimista de la realidad. Sin embargo, nos permite conocer desde una perspectiva detallada el contexto cotidiano de la sociedad limeña de inicios del siglo XX.

Para Gerard Borrás (2012), situar los inicios del vals criollo es un poco más complejo y señala un rango de fechas que considera adecuadas para el estudio de una primera etapa. Se toma de 1900 a 1936 como el rango de fechas de estudio de la Guardia Vieja, basándose en diferentes aspectos como las formas de producción musical que se realizaban en las calles y callejones de Lima y que no eran influenciadas aún por los medios de difusión masiva. Sin embargo, Borrás considera que a fines de los años 30 ya se estaban transformando las formas de difusión tradicional con el ingreso de la victrola y que las prácticas musicales ya estaban determinadas por las actividades discográficas

que iban en aumento. Borrás señala como fecha final de la Guardia Vieja el año 1936, en que fallece Felipe Pinglo, considerándola como fecha simbólica de cierre.

En el análisis que lleva a cabo Borrás (2012), hace una categorización desde la perspectiva de los diferentes repertorios musicales expresados en letras de cancioneros que dan a conocer los diversos temas que abordan: poder político, experiencias cotidianas, sentimientos, estados de ánimo, o una visión cercana al contexto de las vivencias de la capital cual si fuese un retrato. De ese modo, Borrás trae al presente a la Lima de principios del siglo XX, al analizar un *corpus* de letras de canciones de tiempos pasados y contribuye a la comprensión de los cambios que se han generado a lo largo del tiempo. Manuel Zanutelli (1999) en su libro *Memoria de lo nuestro* narra sobre el devenir histórico de los vales criollos y sus representantes, incluyendo a la Guardia Vieja en sus inicios. Además, recopila varias letras de vales criollos antiguos. También hace pequeñas biografías de ciertos exponentes importantes de cada período del vals criollo.

Otro de los estudiosos relevantes que aporta sobre la consolidación del vals criollo de la Guardia Vieja como género musical importante es Fred Rohner (2018) quien postula que las clases populares de inicios del siglo XX vieron en el vals un mecanismo o una vía por la cual, al transformarlo en un género musical propio, las clases populares alcanzaron un nuevo estatus social, haciéndolas ser vistas como “decentes”. Además de abordar el tema central, el investigador cuestiona muchas otras interrogantes que se han asumido en la historia sobre la música criolla como el referido a los orígenes del vals criollo, el cual se lo suele tomar recién a partir del siglo XX por diversos autores, sin embargo, su exhaustiva profundización y estudio de este género, lo lleva a precisar sus inicios más bien desde el fin de la Guerra con Chile.

Otro apunte que realiza se da sobre la llamada generación de la Guardia Vieja, Rohner (2018) argumenta que más que considerarlos como una generación de músicos que pertenecen a un mismo período de años, la calificación se ciñe más bien a una característica de estilo musical común que los agrupa o los relaciona. También el autor nos brinda muchos detalles sobre los diversos géneros musicales que comprendían un universo sonoro en el cual el vals criollo se origina. Asimismo, hallamos referencias a algunos vales que considera canónicos o camino a consagrarse dentro de un grupo selecto de canciones ya para inicios del siglo XX.

Antonio Lloréns (1983) en su libro *Música popular en Lima. Criollos y andinos* por su parte se ocupa de la procedencia de los músicos y compositores de la generación de la Guardia Vieja y de cómo la mayoría de ellos carecía de recursos económicos, es decir, que pertenecían a las clases bajas o al sector popular limeño, siendo mayoritariamente obreros de profesión. (p.32). Por otro lado, Emilio Bustamante (2012), estudia los orígenes de la radio en el Perú desde los años 20 y explica cómo va evolucionando por sus diferentes etapas. A la vez, incluye información valiosa sobre el repertorio musical que se escuchaba en las radios en diferentes años, así como acerca de variados exponentes del género criollo. En ese sentido, es una fuente valiosa pues nos permite acceder a datos que nos ayudan a comprender la evolución del vals criollo a través de un medio tecnológico importante y clave en su difusión y que finalmente será uno de los factores que consideramos como parte del proceso de inclusión a un canon musical dentro de la música criolla.

Por otro lado, Harold Bloom (2006) en *El Canon Occidental*, presenta un análisis de obras literarias desde el punto de vista de un canon literario en el cual estas estarían inscritas de acuerdo al autor. El criterio fundamental bajo el cual estas obras se posicionan en un lugar de predominancia tiene como sustento un carácter estético que

parte de una originalidad propia y que les ha permitido permanecer a lo largo del tiempo. Análogamente, este concepto estético nos brinda un alcance importante para comprender su aplicación en un conjunto de obras musicales que señalaremos pertenecen a un canon y se conservan por ello en la actualidad.

En suma, estas investigaciones revisadas nos sirven como fuente de conocimientos sobre lo ya realizado en materia del vals criollo, dando mayor claridad y una base sobre la cual contribuir con nuevos aportes que enriquezcan y complementen los estudios sobre la música criolla desde una perspectiva actual y susciten nuevos debates o interrogantes generando así una mayor investigación en el campo académico musical.

PLANTEAMIENTO DEL PROBLEMA Y OBJETIVOS

El objetivo central de esta investigación es el de visibilizar y comprender la existencia de un modelo canónico en el vals criollo, que ha permitido preservar y mantener vigente por más de cien años, un legado de canciones pertenecientes a la etapa fundadora del mismo, conocida como la Guardia Vieja. Para ello, nos proponemos realizar un análisis de factores que consideramos sustanciales en la construcción de un canon musical a lo largo del tiempo.

El segundo objetivo se dirige hacia la comprensión y conocimiento de estos cinco factores relacionados a aspectos de tipo musical, estético, histórico, político y tecnológico, que han sido determinantes para la selección y valorización de un determinado *corpus* de vales criollos, permitiéndoles consolidarse dentro de un canon musical.

Finalmente, a través de la profundización en el estudio del vals criollo de la Guardia Vieja mediante un enfoque más contemporáneo que nos permite comprender la

interacción de la música con la sociedad y cómo se da una dinámica de conservación de ciertos repertorios a través de la canonización; me propongo contribuir a los avances en la investigación de la cultura musical limeña y generar mayores estudios sobre este tipo de fenómenos musicales en otros géneros musicales relevantes para nuestra identidad cultural.

METODOLOGÍA

La metodología utilizada para la presente investigación es analítica y deductiva, pues nos permite indagar y adentrarnos en el proceso de canonización de vales criollos añejos desde aspectos generales propios de la Guardia Vieja, para conocer mejor nuestro objeto de estudio, hasta aspectos más específicos que detallan factores de orden histórico, musical, estético, tecnológico y político.

Para ello fueron de gran aporte las fuentes bibliográficas de estudios anteriores que se enfocaban en diferentes aspectos del vals criollo como, por ejemplo, su historia, sus mayores exponentes, su desarrollo y evolución a lo largo del siglo XX. También, aquellos materiales de investigación que han profundizado en el estudio de la Guardia Vieja y su caracterización social, histórica y cultural, así como libros que contenían una recopilación de *corpus* de canciones pertenecientes a las diferentes etapas del vals criollo.

Además, se consultó bibliografía relacionada al desarrollo de la radio durante el siglo XX, tanto material literario como publicaciones en diversas páginas de internet. De igual forma, se revisaron algunos textos para la comprensión del concepto de canonización en el sentido de cómo ciertas músicas son legitimadas o preferidas de acuerdo a determinados valores. Finalmente, hemos realizado también un análisis estético y musical de un *corpus* de vales que están vigentes en el siglo XXI y que son

parte del canon, para ello se utilizaron grabaciones de audio de plataformas virtuales, que se analizaron teniendo en cuenta las fuentes bibliográficas.



CAPÍTULO 1: EL VALS CRIOLLO EN LIMA

El propósito de este primer capítulo es el de explicar cómo era la primera etapa del vals criollo, conocida históricamente como la Guardia Vieja. Quiénes representaron aquellos vales criollos, en qué contexto socio-histórico se desarrollaron y qué características poseían esos vales criollos antiguos que se tocaban en Lima desde finales del siglo XIX a inicios del siglo XX. Para ello, se ha dividido este primer capítulo en tres secciones que se analizarán de la siguiente forma:

La primera parte se centrará en el vals europeo, predecesor e impulsor del vals criollo, que llega a Lima y se presenta en determinados sectores sociales y espacios musicales desde las primeras décadas del siglo XIX. Se empleará esta referencia cronológica en base a diversas investigaciones y estudios previos del tema en estudio.

Para la segunda parte se seguirán las huellas de ese vals europeo y cómo éste se transforma y moldea, a medida que pasa el tiempo, y se fusiona con otras formas musicales ya existentes y propias de la cultura musical limeña creándose un nuevo género, el vals criollo. Para ello se realizará una breve revisión del contexto socio-cultural e histórico que vive la ciudad de Lima de mediados a fines del siglo XIX, centrándonos especialmente en los sectores populares de Lima que es donde, según veremos, el vals criollo toma su esencia particular o su identidad propia.

Finalmente, en la tercera parte de este estudio se conocerá el vals criollo como un ente musical ya diferenciado de otros géneros musicales que sigue su proceso de crecimiento y evolución y que se encuentra en una primera etapa. A esta etapa se la define por diversas fuentes como la generación de la Guardia Vieja, refiriéndose no sólo a una etapa originaria o fundadora en la historia del vals criollo, sino también a sus más característicos difusores y representantes de aquel tiempo. Tales personajes tenían una

manera de hacer las cosas, de interpretar e introducir las canciones, de hacer los dúos, los cuales conforman un conjunto de “estilemas” o “musemas” que es lo que les permite distinguirse como “Guardia Vieja” y no de otra forma. La fecha o período en la cual coinciden las distintas investigaciones en ubicar a la Guardia Vieja será desde finales del siglo XIX a inicios del siglo XX, la cual se tomará como fecha referencial para el presente capítulo.

1.1. Llegada del vals europeo a Lima

El vals criollo es el resultado musical de una serie de adaptaciones, cambios y transformaciones que se han dado a lo largo del tiempo dentro del marco cultural limeño. Los estudios realizados que tratan de reconstruir el pasado musical limeño y se enfocan en el nacimiento del vals criollo, han centrado su mirada sobre el vals europeo como el género musical que le dio origen.

César Santa Cruz (1989), músico e investigador peruano, es uno de los primeros estudiosos del género criollo que demarca sus orígenes en Europa. Este autor menciona un vals que se baila en Europa, siendo muy popular en diversos sectores sociales y que a la vez era considerado indecoroso por la forma en la que se bailaba, la cual consistía en que el hombre tomaba por el talle a la mujer como abrazándola y comenzaban a bailar en un ritmo muy cadencioso dando muchos giros. Definitivamente, esto causó mucha sensación y escándalo en las diferentes clases sociales, siendo criticado como un baile inmoral. Santa Cruz cita a Kurt Phalen y a la revista *Selecciones del Reader's Digest*, en donde se indica que el vals lo bailaba el pueblo, es decir, las clases populares en espacios como tabernas, cervecerías, etc. Otro dato mencionado en tales fuentes son los instrumentos musicales utilizados en el vals, siendo estos una viola, un violín y una guitarra. De lo anterior se podría inferir que existía mucho tabú con respecto a cómo se

bailaba el vals pues era un baile de mucho contacto físico en el cual se abrazaba a la pareja por la cintura.

Por otro lado, el vals es orquestado en formatos de gran escala, siendo la familia Strauss su principal representante, sobre todo Johann Strauss hijo, de origen vienés, considerado como el rey del vals. Quizá por ello, Santa Cruz considera al vals que se tocaba en Viena como el precursor del vals criollo, aunque no lo afirma de manera contundente. También Santa Cruz indica que el vals continuaría siendo un baile de corte popular, sólo que presentado con mayor instrumentación, más armonía, y, sobre todo, que seguía bailándose en parejas de forma entrelazada y por ello despertando furor.

La llegada del vals a Lima sigue siendo también un tema no aclarado lo suficiente y que merece un mayor estudio. Al respecto, Santa Cruz (1983) sortea algunas posibilidades, entre las cuales hace referencia principalmente a la prensa escrita que a través de artículos periodísticos se comenta que el pianista Heinrich Herz, sería el músico que presenta al vals por primera vez en Lima, señalando además que es un vals estilizado del estilo clásico de maestros como Chopin o Liszt, es decir, un vals de corte académico. Sin embargo, no menciona ningún vals específico y se basa solamente en comentarios de segunda mano.

Según Rodolfo Barbacci (1949), Herz llegó a Lima en agosto de 1850 y tocó rondós, fantasías de ópera, polkas, conciertos e incluso un par de ellos bastante impresionantes que incluían el uso de fuego de artillería. Sin embargo, no hay ninguna mención referente a que haya tocado valeses. Aquí se puede leer un pequeño extracto donde Barbacci menciona una parte del repertorio presentado por Herz:

Su primer programa (lunes 19-8) contó con la colaboración del tenor G. Fabí y tocó su Concierto en Do menor y Fantasías y Variaciones sobre Puritani de Bellini, Lucia, de

Donizetti, compuestas por él. En el 2do concierto introdujo El viaje músico, rapsodia de temas populares e himnos de diversos países. Terminaba con Lima: La Zamacueca. En el tercer concierto colaboró la Srta. Maisondieu, en vez de Fabí. Todos sus programas constaron de Fantasías de Óperas, El viaje músico, El Carnaval de Venecia, etc. [...] Terminó su actuación en Lima con un par de conciertos "monstruo" en los cuales tocó una Gran Marcha Nacional Militar compuesta por él y dedicada a los peruanos, ejecutada en 8 pianos por señoritas y caballeros aficionados de Lima, con doble orquesta, Bandamilitar y Coro de hombres. (p.464).

Otros autores como Lloréns (1983) y Zanutelli (1999) se refieren también al vals como proveniente de Viena, quizá basándose en los apuntes de Santa Cruz. Zanutelli (1999) resalta a los compositores Strauss (padre e hijo) y a Joseph Lanner, basándose en los estudios llevados a cabo por Kurt Phalen. Además, menciona el vals "A orillas del Danubio Azul", quizá sugiriéndolo también como el primer vals en ser escuchado en Lima. En su libro *Felipe Pinglo: A un siglo de distancia* afirma: "

Del vals, que vino de Austria con Johann Strauss, nació nuestro vals criollo. Llegó con "El Danubio Azul", con "Voces de primavera", con "Sangre vienesa", con tantos otros. Don Ismael Portal (1863-1934), dijo que la entrada del vals, en Lima, fue triunfal. El primero que escuchó fue "A orillas del Danubio". (Zanutelli, 1999, p.20).

Sin embargo, no profundiza con respecto al origen específico del vals, pero parece serle suficiente sugerir que el vals criollo tiene sus orígenes en el vals vienés. Lloréns (1983) por su parte, se refiere siempre al 'waltz' vienés, dando por sentado la procedencia vienesa del vals sin mayores apuntes al respecto. Por otro lado, Augusto Vera (2008), en sus investigaciones sobre el vals arequipeño, señala:

El origen del vals no ha sido plenamente establecido. Existen diferentes corrientes que lo sitúan como consecuencia y desarrollo de distintas danzas de la época barroca. En lo

que casi todos están de acuerdo es en el hecho de que su nacimiento ocurrió en la región del sur de Alemania, es decir en la zona de Los Alpes. (p.17).

Como es notorio, no se conoce con certeza qué estilo de vals llegó a Lima durante el siglo XIX ni a través de qué medios. Para los propósitos de este estudio, lo señalaremos de una manera general como vals europeo.

Lo que sí se sabe es que en algún momento del siglo XIX se escucharon valeses en Lima. ¿Cómo se dio esta acogida y qué grupos sociales fueron los principales receptores de esta música extranjera? Algunos estudios señalan que los valeses se tocaban en los salones aristocráticos de la Lima del siglo XIX, siendo acogidos mayoritariamente por los sectores sociales altos. Al respecto Rohner (2018) afirma: "[...] lo cierto es que los primeros valeses que sonaron y se bailaron en Lima lo hicieron en estos espacios y desde allí migraron a los espacios privados de los grupos populares" (p.225).

Por su lado, Santa Cruz (1989), basándose en los escritos de Manuel Atanasio Fuentes (1867), donde se señala que la enseñanza de bailes como el vals lo daban personas de raza negra, indica que la afición a los valeses se dio de manera simultánea tanto en las clases altas y medias como en las clases populares.

En vista que los valeses provenían de raíces europeas, es probable que su llegada a Lima haya sido incorporada a través de espacios reservados para las élites limeñas, siendo estas su público de primer contacto. Es importante señalar además que Lima no fue el único lugar donde arribó el vals sino también a ciudades como Arequipa y Cusco. Ejemplo de ello es el pianista y compositor arequipeño Luis Duncker Lavalle, entre cuyas obras destacadas tenemos los valeses 'Luz y Sombra', y 'Quenas'. (Serván, J., 2014).

Lloréns y Chocano (2009) se refieren al vals como un baile extranjero y considerado como de “salón serio”, es decir, que no era considerado como un género musical representativo de las clases populares, al menos no hasta mediados del siglo XIX, sino más bien como un baile relacionado sobre todo a los salones de las clases altas. También mencionan que el vals no sólo fue adquiriendo mayor relevancia y popularidad, desplazando a otros géneros como el minué, el rigodón y la cachucha, ya existentes en las clases altas, sino que también el gusto y la aceptación consiguiente por el vals se extendió rápidamente hacia el resto de capas sociales.

Ambos autores hacen referencia a una coreografía novedosa y sencilla de bailar, donde la pareja se entrelaza entre sí, siendo esto un factor muy importante para su rápida asimilación y, por lo tanto, permitiendo una mayor facilidad de ponerse en práctica y replicarse. Si bien la entrada de un género musical proveniente de Europa, con pasos de baile novedosos pudo haber atraído la atención y permitido una pronta asimilación en su aprendizaje, sería necesario un estudio más completo que detallara y analizara un fenómeno complejo que atañe a los gustos musicales y estéticos dentro de una sociedad. Para Rohner (2018) el vals sigue un proceso de afianzamiento en las clases altas limeñas durante la segunda mitad del siglo XIX como un género netamente europeo, es decir, que aún no incorpora elementos musicales que lo diferencien claramente como un nuevo género musical.

1.2. Surgimiento del vals criollo en las clases populares

El vals criollo cuenta con más de cien años de existencia y es el resultado de un proceso de adaptación que se dio de manera progresiva del vals que llegó de Europa y se desarrolló en un nuevo contexto, propiciándose así diversas transformaciones musicales y estéticas, como suele pasar en la evolución de muchos géneros musicales, y que finalmente conllevan a la generación o aparición de un nuevo género.

Desde mediados del siglo XIX, se produjeron una serie de acontecimientos como la Guerra del Pacífico en 1879 que trajo consigo pérdidas territoriales, económicas y tensiones sociales, que marcaron fuertemente la dirección sociopolítica y económica del país. Además, las guerras civiles que se sucedieron afectaron profundamente la estabilidad y la memoria de una sociedad que necesitaba reconstruirse.

En ese contexto social crítico por el que se atravesaba, Lloréns y Chocano (2009) señalan la existencia de un nuevo sector social que pujaba por un cambio en el sistema que se venía dando, en el cual las fuerzas militares estaban al mando del gobierno. Este nuevo sector estaría representado por los descendientes de los esclavos liberados durante las guerras por la independencia, y por la clase obrera emergente.

Los episodios dramáticos vividos por los peruanos durante la guerra, marcaron un antes y un después en la historia del Perú. Durante el periodo del conflicto, la situación fue incierta aún para las clases altas, tanto más para las clases populares dejando en evidencia las grandes divisiones sociales y la pobreza que se acentuaba. Por ello, una de las manifestaciones culturales como la música debió servir como fuente de inspiración e instrumento de creación para expresar sentimientos, emociones y experiencias vividas durante y después de los sucesos acontecidos.

Lloréns y Chocano (2009), sitúan la asimilación y adopción del vals por parte de las clases populares limeñas en ese entorno de cambios sociales, e indican que “[...] la canción fue en este contexto un valioso instrumento de memoria y de estimulación del patriotismo. La herida era profunda y dolorosa y no simplemente en los medios de poder y los círculos militares. [...]” (p.35).

El sufrimiento padecido por la sociedad limeña debido a la magnitud de los hechos, en especial por el sector menos privilegiado o con menores ingresos económicos, no quedó del todo olvidado. En los últimos años del siglo XIX el surgimiento del vals criollo en las clases populares tuvo en el contexto un factor determinante para su creación.

¿Por qué el vals, entre tantos otros géneros musicales, fue escogido como el principal depositario del repertorio musical compuesto mayormente por las clases de menores recursos económicos de Lima? Rohner (2018) señala que la respuesta está en el posicionamiento social que un grupo del sector popular quería adoptar frente a una sociedad dominada por las clases altas, para ser vistos como “decentes”, es decir, de una forma más respetable, no como indios ni negros, sino como criollos con la idea de que el vals les otorgaría, quizá inconscientemente, el logro de tales fines.

El punto de vista planteado por Rohner se centra en un querer ascender dentro de los estratos sociales por parte de las clases menos privilegiadas. Sin embargo, no necesariamente tendría que haber sido así. Es posible que el vals europeo, al ser un baile muy expresivo se haya convertido en una moda musical en los diversos sectores limeños y ello haya significado que las clases populares lo siguieran como un modelo musical inspirador del cual apropiarse para luego asignarle elementos musicales de su cultura, de su sentir y sus vivencias, dándose así un proceso de integración, en donde se tomó al vals y se le imprimieron sus propias características. Sea como fuere, el vals se transformó y adquirió nuevos matices, construyéndose un nuevo género, el vals criollo, y lo hizo desde las clases populares limeñas.

Aunque el vals criollo proviene en gran medida del sector popular, es decir, de la población más humilde, ligada al sector obrero y de menores recursos económicos, existió además un grupo de personajes importantes también considerados parte de la Guardia Vieja, y que, sin embargo, pertenecían a un sector económico pudiente, ligado

a la clase alta o media alta. Entre ellos tenemos a Alejandro Ayarza y su hermana Rosa Mercedes Ayarza, el pianista Filomeno Ormeño, el laudista Nicolás Wetzell, entre otros. (Rohner, 2018).

Según los datos proporcionados por Manuel Atanasio Fuentes citados en *El Waltz y el valse criollo* de Santa Cruz (1989), en 1876 la población limeña contaba con 100,156 habitantes. Sin embargo, a pesar de ser una ciudad pequeña, ya poseía una amplia diversidad musical compuesta por géneros musicales como las polkas, mazurcas, cuadrillas, marchas, habaneras, zarzuelas, valeses, entre otros que enumera Basadre. Rohner (2018) menciona también a la zamacueca, de la que señala que: " [...] ya a mediados del siglo XIX había comenzado a caer en desgracia entre las clases altas" (p.183).

De todos ellos, para la segunda mitad del siglo XIX, el vals era el género musical que estaba ganando terreno entre la población limeña que no pertenecía a las élites y el que luego muta y se convierte en un nuevo género conocido como vals criollo. Basadre se refiere al periodo de finales del siglo XIX como el de la nacionalización del vals. Durante el proceso de transformación del vals y de paso hacia un nuevo género musical, se crearon muchas canciones que, a pesar de ser composiciones peruanas, no fueron considerados aún como pertenecientes a un nuevo género, es decir que no se encontró en ellos un estilo marcadamente diferenciado y propio sino una variante del vals europeo, según nos cuenta Rohner (2018).

Santa Cruz (1989) postula que la conversión del vals europeo hacia el vals criollo se dio como un proceso de integración entre las formas musicales foráneas del vals y las de otros géneros musicales ya existentes como la jota y la mazurca. Además, agrega que: "Esta especie de simbiosis musical irá en detrimento de las citadas danzas;

pierden actualidad en la medida que favorecen el nacimiento de la forma integrada: valse (criollo limeño) ". (p.28).

Lo que se evidencia es la inserción de un sello propio de nuestra cultura, -como por ejemplo la adición de letra en forma poética ligada a hechos culturales e históricos de nuestro país, el sentimiento implicado en las voces de los dúos que cantaban los valeses, la adición de instrumentos de cuerda como las guitarras, bandurrias, laúdes y otros como los silbidos, etc., que integraban todo un conjunto interpretativo- en un género musical extranjero que se adopta, quizá como un modelo o prototipo musical, y posteriormente se adapta mediante la asimilación de patrones originarios de otras músicas que ya se tocaban en la Lima del siglo XIX. Como resultado de esa transferencia se produjo una diversificación de las expresiones musicales en el ámbito cultural limeño. Tal proceso no solo se observa en el terreno musical, sino que se dio en diversas áreas de la cultura, donde lo foráneo se integra con nuestros propios esquemas.

¿En qué momento del siglo XIX surge el vals criollo o limeño? En general, se marca desde fines del siglo XIX a inicios del siglo XX como el punto de partida del vals criollo, a cuya primera etapa se le conoce como la Guardia Vieja. Los estudios realizados indican algunos hechos históricos como punto de inicio, entre las cuales tenemos: el término de la Guerra del Pacífico en 1879, el inicio de la modernidad a inicios del siglo XX, etc. No hay fechas definidas, pero sí un referente histórico cultural. Mientras que Lloréns y Chocano (2009) lo asocian al periodo que va desde el final de la Guerra con Chile en 1883 hasta la Primera Guerra Mundial, es decir, comienzos de la segunda década del siglo XX, Stein (1986), señala los inicios en el siglo XX: "El vals criollo se originó en Lima entre 1900 y 1910 y se convirtió en la tendencia principal de la música de la clase trabajadora urbana en los años 20 y comienzos de los 30". (p.90).

A este nuevo vals ya se le puede diferenciar y separar de las formas musicales europeas y ser considerado parte de la música criolla. Lloréns (1983) se refiere a esa música criolla como la perteneciente a los sectores populares limeños, de manera que el vals criollo sería considerado como nacido entre ese sector de la población. Borrás (2012) también afirma que "la mayoría de aquellos que marcaron con su composición la historia del vals provenían de las capas populares de Lima". (p.53). Es una tendencia situar el origen del vals criollo en el sector popular de la sociedad limeña. El vals criollo adquirirá una connotación de producto nacional y una posición central en la música peruana durante el siglo XX. Si bien este género musical surge entre las clases populares, finalmente tiene raíces de elementos foráneos y además ligados al mundo académico como podremos ver en sus letras, al menos en la etapa inicial de la Guardia Vieja.

En relación a la estructura y funcionamiento de la ciudad, tanto Lloréns (1983) como Stein (1986) realizan descripciones urbanas del panorama limeño a inicios del siglo XX. Mientras que Stein lo simplifica en pequeños barrios independientes que no se conectan con el centro y cuyos habitantes prácticamente se mantienen aislados relacionándose sobre todo con su entorno más cercano, Lloréns, por otro lado, da una descripción detallada de los callejones. Estos serían como hogares con espacios compartidos y servicios habitados por las clases bajas de Lima o de menores recursos económicos.

Borrás (2009) señala el crecimiento de la ciudad en relación a su infraestructura y tecnología, como la construcción de grandes avenidas o el uso de energía eléctrica, entre otros. Además, resalta la notoria expansión limeña producida a nivel demográfico a inicios del siglo XX. Al respecto, Stein (1986) afirma que la población creció en un 125 por ciento " [...] de unos 165 mil en 1900 a 376 mil en 1931". (p.14).

Pese a los cambios externos producidos en la ciudad y que podrían reflejar a una Lima abierta y dispuesta hacia la modernidad, a nivel social y cultural, Borrás (2012) y Stein (1986) concuerdan en que ésta continuaba siendo un lugar donde convivía una gran variedad de núcleos sociales que se identificaban mucho más con su barrio que con la ciudad. Por ello no se consideraba a Lima como una ciudad integrada.

Hay que señalar también no solo la diversidad de identidades mediante la pertenencia a un determinado barrio, sino que, además, la ciudad congregaba un amplio abanico de razas y clases sociales que, eventualmente, de acuerdo a Rohner (2018) compartían los mismos espacios tales como las calles limeñas u otros ligados a la actividad política.

Respecto de las diferentes expresiones en la cultura popular limeña, Lloréns (1983) indica que “[...] No existían aún los grandes espectáculos masivos. Las mayores atracciones públicas eran las funciones de zarzuela, el teatro popular, el circo y las corridas de toros”. (p.26). Mas adelante, ello cambiaría a medida que la ciudad creció, los espacios se integraron y se impusieron los medios de comunicación masivos.

Por otro lado, Rohner (2018), señala que, desde el punto de vista musical, la sociedad limeña entraba con el vals a una nueva etapa, siendo éste un “símbolo de la modernidad y de la entrada de los códigos europeos de la civilización”. Ciertamente, el surgimiento del vals criollo coincidió con una nueva etapa histórica en el Perú, sin embargo, podría señalarse más bien a la ópera como el género musical que introduce esos códigos civilizatorios ya en el siglo XIX.

Los albores del vals criollo se dieron en una ciudad que propiciaba una producción musical bastante peculiar, no solo no influenciada por los medios masivos que hoy conocemos, como la radio, la televisión, el internet, etcétera, en la que las

motivaciones de cada grupo o barrio variaban de acuerdo a su identidad cultural y a sus propias particularidades. La radio recién llegó a finales de los años 20. En ese sentido, la música debió servir como un elemento de membresía y de vinculación para que los individuos se identificasen entre sí, expresando las subjetividades de cada grupo.

1.3. Primera etapa: La Guardia Vieja

A los exponentes del vals criollo de esta primera etapa, comprendida desde fines del siglo XIX hasta comienzos de los años 30, se les conoce como la Guardia Vieja y son una generación de músicos considerados como los padres del vals criollo inicial y que, al día de hoy, se les rememora como una leyenda musical. Rohner (2018) se refiere a ellos como "[...] la etapa mítica del vals criollo" [...] (p.19) debido a la insuficiente información documental.

En aquella etapa inicial, la mayoría de los valeses criollos no se difundían a través de partituras y grabaciones. Además, la mayor parte de ellos no registraba una autoría clara y quizá por eso no fue posible realizar una caracterización objetiva de las canciones. En ese sentido, la mayoría de las piezas musicales compuestas desde finales del siglo XIX hasta antes de la llegada de la radio y de las grabaciones discográficas, como las de Montes y Manrique, se concibieron como repertorios de tradición oral, por lo cual no se contaba con un *corpus* bien definido. Con el transcurso del tiempo, gran parte de las composiciones de aquella época inicial pasó a ser llamada como “de la Guardia Vieja”.

Lloréns (1983) añade que los músicos y compositores de la Guardia Vieja no recibían ningún tipo de remuneración y que por ello no se interesaron en registrar la autoría de sus creaciones, la mayoría de las cuales no trascendía el barrio popular. No existía una industria musical que promoviera una visión comercial de la música tal

como se puede concebir en la actualidad, ni se tenían ideas precisas respecto de la propiedad intelectual; muchas canciones provenían de letras poéticas y algunas melodías también eran de repertorios en uso.

En cuanto a los saberes musicales, ya que la mayoría de los compositores representantes de la Guardia Vieja pertenecían al sector económico menos favorecido de Lima, estos serían mayormente intuitivos debido a su escasa formación profesional, y aprendidos a través de la escucha repetitiva y la puesta en práctica durante sus festividades o eventos sociales en los barrios. Según Lloréns (1983), la creación se transmitía de compositor a intérprete por medios orales y bajo condiciones musicales artesanales o preindustriales y sin registrársele por medios gráficos". (pp. 34-35). Sería también en esos barrios populares, agrega el autor, en donde iría germinando la esencia del vals criollo, a través de las presentaciones musicales que se daban en las llamadas "jaranas".

El público asistente a tales manifestaciones musicales no era muy extenso. Al respecto, Lloréns (1983) destaca que "la audiencia era reducida y prácticamente cerrada, estando en contacto directo con el productor y teniendo una identificación y referencia locales o regionales". (p.58). Borrás (2012), por su parte se aventura en calcular aproximadamente unos cien oyentes durante estos encuentros musicales. Habría que entender que no solo se estaría contabilizando al público que acompañaba en los callejones, sino que también se incluían a las familias que, reunidas desde sus casas también participaban como oyentes, de cualquier forma, la audiencia seguiría siendo muy restringida.

Para Lloréns (1983) resulta factible que los músicos de la Guardia Vieja, al no tener acceso a una educación musical formal, no pudieran leer partituras, las cuales se publicaban en revistas. Por lo tanto, la incorporación de elementos musicales foráneos

en el vals criollo debió darse a través del contacto directo con las manifestaciones musicales que estaban de moda en aquellos tiempos. Se señalan actividades tales como las retretas públicas, donde participaban bandas militares; las funciones de teatro, donde se representaba ópera y zarzuela, y cuadros de costumbres, entre otros.

El vals criollo de la Guardia Vieja simbolizaba el sentir de un importante sector de la población limeña de esos primeros años, como si fuese una *vox populi*. Las clases populares urbanas habían encontrado en este vals un vehículo musical idóneo para manifestar valores y sentimientos propios de su vida cotidiana. Así se refiere Stein (1986): "Más que el producto de un compositor individual, el vals criollo constituía la manifestación musical de la sensibilidad colectiva de todo un grupo social [...]". (p.92.). Muchas expresiones de la cultura popular se expresaban a través de las letras de los vales criollos. Stein (1986) manifiesta que:

Las expresiones populares en la jarana, en la letra de los vales que se cantaban allí, en la celebración de los carnavales o de un gol por la hinchada del barrio, todas éstas y más son las expresiones directas que han perdurado de las normas y valores de una sociedad en proceso de masificación. (p.19).

Una de las características que distinguirá entonces al vals criollo de la Guardia Vieja y que le ha permitido diferenciarse de un vals foráneo, ha sido la formación de una esencia impregnada por la cultura limeña que lo caracteriza de una manera especial y única. El contexto cultural y social en el que surgió le permitió experimentar y adquirir, más allá de las músicas que lo influenciaron, una identidad propia llena del vivir cotidiano de gentes que se relacionaban mucho entre ellos, en sus barrios, en sus callejones y de una manera que no se concibe hoy en día, quizá mucho más íntima.

También Stein (1986) señala que las letras de los vales criollos expresarían sentimientos auténticos de la población popular, al no ser éstas canalizadas y difundidas

a través de un mercado musical, debido a que la entrada de la radio en Lima y la producción masiva de discos se dio recién a partir de la década de los años 20. Por lo tanto, este material musical cobra un gran valor por ser un repertorio de vales criollos donde pueden rastrearse expresiones fidedignas de los sectores populares limeños de inicios del siglo XX, que emergen del sentir intrínseco de un importante sector de la sociedad limeña.

Para fines de la segunda década del siglo pasado, según indica Lloréns (1983): “[...] la Guardia Vieja había plasmado ya sus estilos característicos, marcando una etapa en el desarrollo de la música criolla”. (p.33). Posteriormente, con la llegada de los medios masivos de comunicación como la radio y los discos, el vals criollo es expuesto a nuevos públicos y a mayores conocimientos musicales. Ese vals se reconfigurará hasta adquirir nuevas características y un mayor alcance en las siguientes etapas.

Este género musical ha tenido un desarrollo histórico a través de las diferentes etapas que lo han caracterizado, comenzando desde la inicial Guardia Vieja. Llama la atención que aun cuando hayan transcurrido más de 100 años de su creación, todavía esté vigente este tipo de expresiones musicales en paralelo frente a otros géneros musicales como la salsa, rock, cumbia o baladas, más aún en el escenario musical presente que está invadido por diversas plataformas digitales que nos exponen a una infinidad de músicas.

En el transcurso de los años, el vals criollo ha logrado ocupar un lugar importante en la memoria de la gente y ser parte de un patrimonio cultural muy ligado a la historia peruana. Algunos vales de la Guardia Vieja son escuchados aún en el siglo XXI, a través de algunos programas en las emisoras radiales o se encuentran en grabaciones de música criolla en diferentes versiones, y también surgen o reviven en

algunas peñas o espacios musicales que cumplen una función de revalorización de músicas antiguas como estos vales.

La supervivencia de estos vales añejos en algunos medios se da porque se han logrado establecer en un lugar privilegiado dentro de la música criolla, es decir, que se han integrado a un modelo de músicas consagradas a lo largo del tiempo por diferentes factores que han influido en la construcción de ese canon valsístico.



CAPÍTULO 2: PROCESO DE CONSTRUCCIÓN DE UN CANON MUSICAL EN EL VALS CRIOLLO

El presente estudio propone que ciertas músicas antiguas pertenecientes a la Guardia Vieja permanecen vigentes en nuestros medios actuales comerciales debido a que se han constituido como parte de un modelo canónico en el vals criollo a lo largo del tiempo. Al referirnos a un modelo canónico hablamos de los “clásicos” de los valeses criollos o valeses de referencia en el ámbito musical criollo. En la *Revista Musical Chilena*, Luis Merino (2006) escribe:

El canon se puede entender como el resultado de un proceso: el acto de canonizar. Este último se puede definir como una instancia de valorización desde un presente, con el propósito de establecer un repertorio que se invoque como representativo por un grupo humano o estrato portador. (p.27).

En otros términos, subyace un criterio de selección valorativa. En este proceso de canonización proponemos la intervención de ciertos factores de relevancia que han permitido caracterizar y valorar un determinado repertorio de valeses criollos de la Guardia Vieja y en consecuencia su posterior integración a un canon musical del criollismo. Nuestro análisis se enfoca en un pequeño *corpus* de canciones pertenecientes a esa primera etapa del vals criollo, que se siguen escuchando a través de emisoras radiales y grabaciones discográficas.

En la primera parte de este capítulo, nos detendremos a conocer y caracterizar tres dúos musicales que hemos escogido por su gran importancia como exponentes musicales en la difusión y permanencia del repertorio de la Guardia Vieja: La Limeñita y Ascoy, Costa y Monteverde y los Hermanos Govea.

En la segunda parte analizaremos los factores (histórico, musical, estético, político y tecnológico) que han intervenido en el proceso de construcción de un canon en el vals criollo. Proponemos el enfoque en tales factores desde dos perspectivas:

- Factores que contribuyeron en la valoración de los vales de la Guardia Vieja dentro de la música criolla
- Factores que contribuyeron a la difusión y permanencia física de esas músicas a lo largo del tiempo

2. 1. Permanencia del vals de la Guardia Vieja: La Limeñita y Ascoy, Costa y Monteverde y Los Hermanos Govea.

El vals criollo ha tenido desde sus inicios, una serie de intérpretes y compositores, que han ido moldeando al género. Así tenemos a compositores como Pablo Casas, Samuel Joya Neri, Pedro Espinel, Felipe Pinglo, Víctor Correa Márquez, Pedro Bocanegra, Manuel Covarrubias, y algunos dúos tales como Almenerio y Vélez, Suárez y Espinel, Ampuero y Acosta, hermanas Gastelú, Montes y Manrique, entre muchos otros.

Para los fines del presente estudio hemos considerado el análisis de los dúos Costa y Monteverde, La Limeñita y Ascoy y los Hermanos Govea, por las siguientes razones: En primer lugar, porque estos dúos poseían un gran repertorio de la Guardia Vieja, es decir, vales considerados musical y estéticamente ya diferenciados de los vales de salón iniciales. Rohner (2007) se refiere a ellos como intérpretes representativos de cierta formación musical cuyas grabaciones estaban relacionadas al repertorio tradicional limeño.

En segundo lugar, porque son dúos de amplia trayectoria, la cual estuvo comprendida entre los finales de la Guardia Vieja y una siguiente etapa marcada por

nuevos cambios estilísticos y musicales. Es decir, actuaron como una suerte de agentes intermediarios en la evolución y curso que tomó el vals criollo en sus siguientes etapas durante el siglo XX. Al respecto Rohner (2018) señala:

“La canción popular de la Guardia Vieja y la construcción de este imaginario terminará de consolidarse en los espacios de difusión masiva, en programas como “Páginas de antaño”, en los que conjuntos como el de los Hermanos Govea, Las Criollitas, Costa y Monteverde, Catter y Romero o Alejandro y Rosa Ascoy—conjuntos liminales entre la Guardia Vieja y la siguiente hornada de músicos desde el punto de vista generacional—, recrearán el pasado musical limeño con sus interpretaciones y con la canonización de un repertorio y de una imagen de esa Guardia Vieja”. (pp.424-425).

Y finalmente, porque estos dúos lograron hacerse de un espacio importante en los medios masivos como la radio, lo cual les permitió una gran difusión y mayor llegada a los diferentes públicos de Lima. Ello significó a su vez que su repertorio, integrado por vales de la Guardia Vieja, se hiciese conocido y mantuviese vigencia contribuyéndose a su canonización. Bustamante (2012) señala que:

“ [...] Algunos de los cantantes y compositores, además, con el apoyo de la prensa, obtuvieron un rango de ‘estrellas’, es decir, alcanzaron en poco tiempo una condición mítica, convirtiéndose en arquetipos y ejemplo de ascenso social para los sectores populares”. (pp.164-165).

Entendemos que la llegada de la radio no solo fue una ventana de difusión para los vales criollos a través de las diversas audiciones que se daban en los programas o mediante las grabaciones escogidas para su difusión, sino que a través de la radio y el disco surgió la notoriedad de personalidades musicales que se convirtieron en personajes admirados, al punto de ser considerados ‘estrellas’ o modelos a seguir. Al respecto, Borrás (2012) señala que, tanto la radio como el cine hablado y el disco fueron

tecnologías que permitieron a la música llegar a todas partes y esa cualidad benefició el reconocimiento de algunos artistas. Los medios de comunicación permitieron la consagración o canonización de algunos personajes y que estos se convirtiesen en agentes impulsores de los repertorios que ofrecían en sus presentaciones. Dúos como La Limeñita y Ascoy, Costa y Monteverde y Los Hermanos Govea, lograron sobresalir en la radio, posibilitando que algunos vales de la Guardia Vieja llegaran a ser vales canónicos en el universo musical del criollismo.

2.1.1 La Limeñita y Ascoy

“La Limeñita” era el seudónimo de Rosa Dolores Ascoy, hermana de Alejandro Ascoy. Ambos vivieron en Barrios Altos. Bustamante (2012) sostiene que, hacia 1935, agrupaciones de variado formato como dúos, tríos y solistas presentaban un repertorio que incluía tanto música criolla como tangos y rancheras argentinas, en OAX4A Radiodifusora Nacional y otras emisoras. En noviembre de ese año, Rosa Ascoy actuó por primera vez en Radio Goicochea.

En una entrevista para la revista *Oiga* del 2 de junio de 1967, Rosa Ascoy narra sobre su pasión natural por el canto y su habilidad en la guitarra desde muy pequeña. (*Nemovalse Blog*, 2018). Allí cuenta que se casa a los 18 años y que su carrera profesional se inicia de una manera un tanto fortuita, pues su padrino de bodas la lleva un día a radio Goicochea y estando ahí, encuentra una guitarra. Sin proponérselo es invitada a una audición y luego seleccionada para formar parte del programa “Mi guitarra y yo”, auspiciado por Empresas Eléctricas Asociadas, (*Criollosperuanos.com*, 2007). Según se indica en *Nemovalse Blog*, “La Limeñita” inicia sus actividades profesionales el 21 de noviembre de 1935.

Alejandro Ascoy, se inició en el dúo "Ascoy y Costa" que ya era conocido en el ámbito musical, con presentaciones en el Teatro Delicias, acompañados por el pianista Carlos Saco. (Criollosperuanos.com, 2007). Según Zanutelli (1999), el dúo "La Limeñita y Ascoy", comenzó a presentarse en radio Goicochea el 30 de agosto de 1937, con Rosa Ascoy en la primera voz y Alejandro Ascoy en la guitarra y segunda voz. Uno de sus discos más afamados fue *Glorias de la Canción Criolla*. Entre los temas que integraban este disco se encuentran canciones como "El Guardián", "Vicenta" y "La Palizada", temas de inicios del siglo XX. Los músicos que acompañaron este dúo fueron Filomeno Ormeño en el piano, Carlos Bahamonde en el cajón y Nicolás Wetzell en el laúd, en una de sus primeras presentaciones en Radio Dusa el 30 de agosto de 1937. (Edgardo de Noriega, 2015).

En la misma Revista *Oiga* del año 1967, incluida en *Nemovalse Blog: Interrogantes sobre el Vals(e) Criollo Peruano*, Rosa Ascoy refiere: "Cada vez que canto, vivo y revivo la historia de mi vida que es un poco, creo yo, la historia de la música criolla". Estas declaraciones de "La Limeñita" reflejan una profunda identificación con la música criolla a través del repertorio que cantaba y, que incluía vals de la Guardia Vieja. El primer lugar de presentación del dúo fue el teatro *Campoamor* el 16 de febrero de 1937 con la compañía del pianista César Oviedo. En los listines teatrales publicados en la página *Nemovalse Blog* se refieran a "La Limeñita y Ascoy" como 'los intérpretes del alma criolla'. Entre los lugares donde se presentaba este dúo se cuentan Radio Dusa, Radio Nacional, Teatro Continental, Teatro Municipal, entre otros. Además, realizaron giras por Argentina y Chile, permaneciendo en este último país por dos años para luego volver a Perú contratados por Radio Nacional. (Edgardo de Noriega, 2010).

Otras presentaciones se dan en 1945 en Radio América, en 1947 en Radio Victoria en el programa *La jarana criolla* que se daba los jueves, en 1948 en Radio Central en los *Grandes Programas El Tigre*, y en 1949 en Radio América en el programa *Coca Cola musical*, de acuerdo a Bustamante (2012).

“La Limeñita y Ascoy” tuvo una trayectoria de alrededor de 40 años culminándola en 1986. Alejandro Ascoy falleció en 1985 y Rosa Ascoy en 1995.

2.1.2 Hermanos Govea

Ricardo y Alejandro Govea conocidos como los Hermanos Govea integraron otro dúo musical muy aclamado. Se iniciaron en 1934, según se narra en el blog *Artistas en el Perú* de José Carlos Serván Meza, conocido ex locutor de Radio Nacional del Perú, quien en 1990 entrevistó a Ricardo Govea. En el referido blog se señala que Ricardo Govea aprendió a tocar guitarra de manera autodidacta, viendo a otros guitarristas del barrio en las jaranas. Ahí conoce a Sáenz, Almenerio, Bocanegra y Arredondo, entre otros. Además, fueron dos de sus amigos, Joaquín Moncloa y Genaro Soriano, quienes lo animan a probar suerte en la radio y finalmente logran audicionar y trabajar para radio Dusa. (Meza, J., 2013).

Según Zanutelli (1999), en el número 17 de la revista “Alta Voz” en octubre de 1939, se referían a los Hermanos Govea como: “[...] los cantores que de cuando en cuando reviven la auténtica manifestación del cancionero antiguo”. Otra referencia a ellos es el de “símbolos del criollismo antañero” (Serván, J., 2013). Este dúo también trabajó en Radio Colonial donde tenían un programa llamado “Páginas de antaño” muy exitoso, el cual se inició en 1946 y se mantuvo por muchos años, pero que dejó de transmitirse en 1969 por la muerte de Alejandro Govea.

Sobre este dúo, Bustamante (2012) señala que: "En mayo de 1961, Los Hermanos Govea (Ricardo y Alejandro Govea), cultores de las canciones de la Guardia Vieja, completaron 4444 audiciones de *Páginas de Antaño* en Radio Mundial". (p.468). El dúo se presentaba en Radio Dusa, Radio Goicochea, Radio Miraflores y Radio Internacional.

2.1.3 Costa y Monteverde

De acuerdo a Zanutelli (1999), Jorge Costa y Ángel Monteverde surgieron durante la etapa de la Guardia Vieja. Ángel Monteverde, nació el 31 de mayo de 1898 en el distrito del Rímac y era conocido como "el chino". Fue cantante y compositor de voz muy aguda y formó junto a Jorge Costa el dúo "Costa y Monteverde", quienes se caracterizaron por entonar un repertorio mayormente de músicas antiguas. Además, fue uno de los fundadores del Centro Musical "Carlos A. Saco" juntos a otros músicos como Carlos Bahamonde, Alejandro Ascoy y Víctor Echegaray, entre otros, y se les conocía como el "grupo bohemio de Cocharcas".

Jorge Costa se caracterizó por sus silbidos y por su forma de guapear las canciones. Este dúo era acompañado en el piano usualmente por Alejandro Villalobos conocido como "El pato", y en ocasiones por Filomeno Ormeño. Los valeses "Rosita, Rosita" y "Dos lágrimas" son atribuidos a Ángel Monteverde, quien falleció el 27 de julio de 1980. (Ramírez, L., 2015). Entre los valeses cuya autoría se atribuye a Jorge Costa, están: "Ausencia", "A mi amada", "El presidiario" y "Lamentos de un hijo".

2.2 Factores de integración a un canon musical criollo en el vals de la Guardia Vieja

Son múltiples los factores que establecen o propician la consagración o canonización de músicas en una determinada cultura. Las audiencias populares limeñas de inicios del siglo XX se identificaron con un modelo de expresividad que hallaron en los vales criollos de la Guardia Vieja. Definitivamente, los sucesos históricos y políticos acontecidos durante el siglo XIX hasta inicios del siglo XX impregnaron su huella en la instauración de los vales criollos, que calaron en el sentimiento de las clases populares.

Los factores musical y estético les añaden a los vales de antaño un valor intrínseco que les permite cautivar a las sucesivas generaciones. Asimismo, la presencia de recursos innovadores en el ámbito tecnológico como la radio y el disco, permitirán un gran alcance de audiencias que romperá con las formas de producción y de escucha musicales. Estos factores en su conjunto, generarán a lo largo del tiempo, un canon musical en el vals criollo. Harold Bloom apunta que:

“El canon, una palabra religiosa en su origen, se ha convertido en una elección entre textos que compiten para sobrevivir, ya se interprete esa elección como realizada por grupos sociales dominantes, instituciones educativas, tradiciones críticas o, como hago yo, por autores de aparición posterior que se sienten elegidos por figuras anteriores concretas. [...]”.

(Bloom, 1997, p.30).

En efecto, Harold Bloom (2006) se refiere en su libro *El canon occidental*, a la existencia de grupos de interés que de alguna manera buscan establecer o imponer ciertos modelos o estándares que finalmente van a sobrevivir como modelos paradigmáticos de la creación. Sin duda, alrededor de estos modelos o cánones existirán ciertos atributos o factores que propicien este mantenimiento. En otros términos, estos

modelos están pensados hacia el futuro, con un periodo de existencia que les permita imprimir una sostenibilidad y supervivencia a un grupo selecto de repertorios.

2.2.1 Histórico

Uno de los factores clave en la construcción de un canon musical criollo ha sido el factor histórico. Desde que se da la Independencia del Perú en 1821, comienza una etapa de transición para la construcción de una identidad nacional. En el ámbito cultural, el vals criollo será el género preferido por las masas populares limeñas que acompañe ese proceso y se convertirá así en el principal símbolo musical del nuevo siglo XX, teniendo como periodo de apogeo o máximo esplendor los años 50 y 60, para luego entrar en una etapa de decrecimiento. El afianzamiento de este género musical le permitirá formar parte ineludible de la cultura nacional.

Los vales criollos de la Guardia Vieja fueron una pieza fundamental de las expresiones populares principalmente limeñas durante el siglo XX y contienen en sus letras y músicas la memoria de acontecimientos históricos y culturales que han construido la identidad nacional, permitiéndoles actuar también como un legado histórico-cultural, constituyendo por ello reliquias musicales consideradas hoy patrimonio cultural inmaterial del Perú.

Acontecimientos como la Guerra del Pacífico principalmente, y demás conflictos socio-políticos (guerras civiles, plebiscito, cambios de mando continuos, movimientos sociales y culturales como la entrada a la modernidad) quedaron impresos en la memoria de los peruanos. Una forma de canalizar estas vivencias se evidenció a través de la canción popular, la cual cumplió una función de vehículo de expresión artístico que reflejaba la historia o el contexto a través de la música. Rohner (2018) resalta el papel de la canción popular como una " [...] suerte de

narración alternativa en la construcción de una historia desde los sectores populares, este rol pasará en los años posteriores a ser ejercido por el vals”. (p. 300).

Borras (2012) por su parte también advierte que la temática de una gran cantidad de canciones grabadas a inicios del siglo XX, fluctúa sobre la Guerra del Pacífico, reflejando una sociedad aún conmocionada con los hechos violentos que les antecedieron. Resulta revelador que los vales criollos de la Guardia Vieja actúan como fuente de conocimiento histórico, el cual se ha trasladado a la música a través de las letras que evidencian las preocupaciones y motivaciones principales de los sectores populares en la Lima de inicios del siglo XX. Así lo cita Borras (2012):

Cantos militantes, revolucionarios, canciones satíricas, la paleta es amplia y acompaña los diferentes momentos sobresalientes de la intensa y caótica historia del Perú en este inicio de siglo. (p.282).

Un ejemplo es el vals denominado “Arica” o “Recuerdos de Arica”, citado por Rohner(2018) en su libro *La Guardia Vieja*. Se señala a Nicanor Casas y Francisco Ferreyros como posibles autores. En estas líneas, la temática se ciñe alrededor de la guerra con Chile y se rememora a algunos de los combatientes:

Un día siete de junio	es el deber de un soldado”.
de un año tan desgraciado	Bolognesi y Ugarte
un parlamento confiado	Moore, Sáenz Peña e Inclán,
vino a intimar su rendición.	otros más patriotas que van;
Eran las seis de la mañana	a todos se les oye su voz
cuando un capitán se presentó	con bizarro poder:
a pedir la rendición de Arica	“¡soldados, no hay que temer!”
pero Bolognesi no la aceptó	Ya salieron al combate
“Tengo deberes sagrados	como unos leones sedientos
–repuso el gobernador–	a defender la bandera
y los cumpliré con honor,	con regocijo y contentos.

Ya resuenan los clarines,
la corneta y el tambor,
yo definiendo la bandera
con valor en el campo de honor

Llora, llora, pobre corazón
llora por esos héroes queridos,
que en la batalla de Arica murieron
por defender su gloriosa nación.

Pero no solo las preocupaciones concernientes a la guerra rodean a los vales criollos de la Guardia Vieja, sino también las vivencias cotidianas que dibujan la sociedad popular limeña de inicios del siglo XX. Según Borrás (2012), las canciones “ [...] aparecen como un elemento indispensable de la vida social de los individuos, elemento por el cual llegan a expresar sus dolores, las dificultades de lo cotidiano, pero también sus expectativas, sus esperanzas [...]”. (p.282).

Ese valor agregado le permitirá al vals constituirse como un objeto valioso de estudio y conservación, lo cual se dará a través de la construcción de un canon del vals criollo. En relación a la utilidad que cumple un canon, Corrado (2004/2005) señala que este “ [...] actúa como valor positivo si se entiende como herramienta latente de preservación de valores estimados fundamentales e irrenunciables para la continuidad identitaria o para un proyecto comunitario. (p.31).

Los vales de la Guardia Vieja son las raíces o fundamentos de un género musical que ha significado o significa aún hoy en el siglo XXI, un elemento histórico-cultural relevante en la reconfiguración de una identidad nacional y, por lo cual, un determinado repertorio se ha conservado conformando un canon musical criollo.

2.2.2 Político

El factor político tuvo un rol importante en el posicionamiento y consolidación del vals criollo en las radios. Según nos cuenta Bustamante (2012), la música criolla si bien ya venía desarrollándose y generando espacios en las radios, es en 1937 que se inicia una

suerte de florecimiento musical debido a una mayor difusión, y ello gracias a la intervención de las esferas políticas y de las emisoras radiales privadas. El autor hace mención a un extracto de la revista *Cascabel* número 123 de octubre de 1937 donde se incluye la publicación de un decreto oficial que favorece la prioridad de la música nacional en las diferentes estaciones de radio.

La difusión de la música criolla en las radios se vio impulsada por la influencia del Estado que halla en el vals una herramienta eficaz de transmisión de valores y de expresión de una identidad cultural peruana. De acuerdo a Lloréns (1983): "Es importante mencionar que la progresiva asimilación de la música criolla a la "peruanidad" incluye su aceptación y disfrute directo por las esferas gobernantes [...]" (p.76). En ese sentido, se dio un respaldo político que en cierto modo fue institucionalizando al vals criollo y dándole una mayor aceptación y difusión en fechas importantes. La consolidación del vals criollo como música nacional se fortaleció, favoreciendo la canonización de un conjunto de sus obras.

El 18 de octubre de 1944, el presidente Manuel Prado Ugarteche, mediante un Decreto Supremo, estableció el "Día de la Canción Criolla", que luego se cambió por el 31 de octubre. El vals se oficializaba y se aseguraba de esa forma su continuidad en los medios de comunicación. Lloréns (1983) asegura que, si bien en las décadas anteriores el vals criollo ya estaba insertado en la sociedad, es recién alrededor de los años 50 en que se evidencia una aceptación clara por parte de las élites o círculos de poder y como ejemplo menciona que el presidente Manuel A. Odría tenía la costumbre de recibir en Palacio de Gobierno al trío "Los embajadores criollos".

Este conjunto de prácticas y normas provenientes de las esferas políticas serán significativas para la preservación de un canon en el vals criollo, pues este se verá reforzado por la difusión a través de la radio, pero también por la connotación adherida

al vals criollo como música nacional. Esa labor comunicativa que poseen las instituciones, además del resguardo de repertorios canónicos, según comenta Merino (2006) será determinante en la existencia de un canon como algo más tangible.

2.2.3 Musical

Uno de los aspectos sustanciales que va a permitir caracterizar y valorar a los vales de la Guardia Vieja es el que se refiere estrictamente al factor musical. Este grupo de elementos conformarán su identidad musical diferenciándolos del resto de vales que surgen posteriormente.

Con respecto a las figuras rítmicas, Santa Cruz (1989) identifica que, en el vals criollo de la Guardia Vieja, se toman ciertos elementos de géneros musicales foráneos como por ejemplo de la mazurca. Se refiere a patrones rítmicos característicos como la utilización de la figura corchea con puntillo seguida de una semicorchea en el primer tiempo de cada compás. Nos brinda algunos ejemplos de vales tales como “Lejos del bien amado” y “Hacia ti va mi alma”, donde identifica la repetición de ese patrón rítmico en los primeros tiempos, con la variación de que se da cada cuatro compases.

El compás ternario de 3/4 con acentuación en el primer tiempo es una de las principales herencias del vals europeo y lo que va a caracterizar esencialmente al vals criollo. El autor señala que esta particularidad es afectada por la influencia de nuevos instrumentos como el cajón, que introducirá patrones rítmicos provenientes de la marinera como el compás binario de 6/8 y que creará una suerte de amalgama rítmica donde se acentuará el segundo y tercer tiempo de cada compás. Sin embargo, el esquema rítmico llamado sesquiáltera o hemiola en el cual se produce una alternancia entre compases binarios y ternarios, es también una de las fórmulas que se utilizaba en los vales europeos, como los de Johann Strauss y Tchaikovsky, y que nos han

heredado. Aunque principalmente el compás de 3/4 es el más marcado y constante en el vals criollo de la Guardia Vieja, también se escuchan breves fragmentos en donde se combinan este tipo de recursos rítmicos.

Asimismo, respecto de la armonía, las canciones seguían un esquema sencillo de tónica/dominante, con algunas variaciones, pero básicamente ese modelo. Lloréns y Chocano (2009) nos brindan más detalle y señalan que los vales de la Guardia Vieja siguen el siguiente esquema armónico para las tonalidades mayores:

[...] Su patrón básico es el juego de acordes de tónica menor, dominante mayor (acorde de sétima) y subdominante menor; relativo mayor. En el caso de los vales en tono mayor, el patrón básico es similar: acordes de tónica, dominante mayor y subdominante mayor; subdominante del relativo menor [...] ". (p.87).

Por otro lado, Rohner (2018) hace énfasis en que los vales de la Guardia Vieja se caracterizaban por presentarse mayormente en tonalidades menores y que ello se debía a la influencia del yaraví e indica que una gran parte de vales de esta primera etapa, seguían la progresión armónica de tónica menor, dominante, relativa mayor y dominante de relativa mayor, la cual sería característica de los yaravíes. A manera de ejemplo mencionan los vales "Rebeca", "Si dos con el alma" y "La despedida de Abarca".

Otra de las características de los vales de antaño que menciona Santa Cruz, (1989) se refiere a su estructura. Estos vales usualmente tenían más de tres partes o estrofas. Sin embargo, cuando se comenzaron a transmitir por la radio, tuvieron que rediseñarse y se recortaron muchos vales, quedándose con dos partes o frases musicales. Sería lo que normalmente escuchamos como forma canción: verso 1, estribillo, verso 2 y nuevamente estribillo o una repetición variada.

Estos cambios marcaban una nueva etapa en el vals criollo. Los vales de la Guardia Vieja no fueron creados con la intención de vender, sino de entretener, de contar historias, de expresarse y crear vínculos con los grupos sociales cercanos. Frente a estos cambios introducidos en respuesta a los medios masivos, Santa Cruz menciona que la primera guitarra tenía una “ [...] fuerte persistencia rítmica, evocadora del aire de la mazurca” (p. 148), y al respecto del cuidado que se les daba a los distintos repertorios señala que:

[...] Nunca se daba a cantantes de otro barrio la letra o música de una canción; quien quisiera aprenderla, tendría que hacerlo escuchando confundido con los “mirones” desde la puerta o ventana de la casa en que se daba la fiesta. [...] (p. 79).

Una de las características de la Guardia Vieja sería también la gran variedad de estilos o formas de tocar la guitarra durante el acompañamiento a las voces y ello porque cada barrio conservaba en cierto una exclusividad de estilos que lo diferenciaba de otros barrios. Entre los barrios limeños mencionados están: Montserrate, La Victoria, El Sauce, Bajo el Puente, Maravillas, etc. Por ejemplo, en el caso de la Victoria, se conocía el estilo *Victoriano* y estaba caracterizado por la síncopa y el silencio, además del uso frecuente de bordones en la primera guitarra, es decir, se alternaban pasajes melódicos y bordones. (Celis, O., 2015). En Barrios Altos, se hace mención al estilo de Ángel Monteverde, quien se dice que utilizaba los acordes en inversión de manera que contrastaba con el patrón ternario de la segunda guitarra. (Pacheco, C., 2018).

En ese sentido, los vales de la Guardia Vieja podrían entenderse como músicas heterogéneas en su calidad estilística o sus formas de tocar, a lo que Borrás se refiere como un ‘mosaico sonoro’.

Otro de los géneros que se menciona como influyentes en el vals de la Guardia Vieja es la zarzuela. Lloréns y Chocano (2009), señalan que se tomaban algunas melodías de zarzuelas y se les ponía letra. Por ejemplo, como en el vals *Los Motoristas*. Asimismo, menciona el carácter localista de la zarzuela y que ello haya influido en las letras de los vales criollos, muy ligadas a lo nacional.

2.2.4 Estético

Uno de los aspectos estéticos que caracterizó a los vales criollos de la Guardia Vieja es la riqueza de timbres en cuanto a su instrumentación. Santa Cruz (1989) se refiere a las funciones determinadas que cumplían los instrumentos en el formato básico del vals de la Guardia Vieja: dos guitarras que acompañaban a dos voces. Una de las guitarras asumía el rol de primera guitarra y se encargaba de la introducción del tema, las armonías que acompañasen y apoyasen a la melodía principal del cantante y el puente musical, mientras que la segunda guitarra sería el soporte rítmico de la primera guitarra, acentuando el compás ternario. En el primer tiempo se tocaba el bordón (cuerdas más graves de una guitarra) y en el segundo y tercer tiempo se tocaban las cuerdas agudas.

La manera de tocar las guitarras no tenía aún el estilo virtuoso que luego caracterizaría a la guitarra en la música criolla y donde la referencia más evidente sería Óscar Avilés. Santa Cruz (1989) señala una mayor libertad en el uso de armonías por parte de las primeras guitarras, que sobresalen por mostrar su destreza, dejando, en cierto modo, su papel de acompañante de voces.

Lloréns y Chocano (2009) indican que antes de la conformación de dos guitarras, se usaba un laúd o una mandolina para la función de primera guitarra. No

había el punteo en la guitarra, sino un bordoneo simple que lo que hacía era marcar principalmente el compás ternario o “tun-de-te”.

Otro de los instrumentos característicos de este periodo fueron las castañuelas, de origen andaluz, pero que ya tenían un uso frecuente durante las presentaciones populares de música criolla a inicios del siglo XX, según describe Borrás (2012)[...]es indudable que en estos espectáculos populares las castañuelas impactaron con más fuerza en los creadores y en los músicos de la canción criolla. (p.105)

El sonido percutivo del cajón, tan popular e imprescindible el día de hoy en la música criolla, no estaba aún presente durante los primeros años del vals criollo. Afirma Darío Mejía (2006) para el blog “Criollos Peruanos en el Mundo”, que fue la cantante Yolanda Vigil junto al cajonero Francisco Montserrate, quienes, durante sus presentaciones en el *Embassy*, incorporaron el cajón al vals criollo a fines de los años 40. La adición de este instrumento al vals criollo significó además una variante en el esquema rítmico característico de los valeses de la Guardia Vieja, enfatizándose más el carácter binario del 6/8, propio de la música afroperuana.

Otras sonoridades en el vals de la Guardia Vieja se dieron a través de la incorporación del piano en dúos, como fue el que integraron Filomeno Ormeño y Luis de la Cuba, quienes grabaron el disco “50 años de música criolla 1914-1964”, presentado por Ricardo Miranda Tarrillo en 1964, interpretando versiones instrumentales de conocidas canciones, entre los cuales se encuentran muchos valeses de antaño, interpretados a cuatro manos. Filomeno Ormeño también acompañó al dúo Costa y Monteverde, con quienes formó el Trío Peruano.

La conformación de la parte vocal era, en su mayoría, de dúos de cantores – quizá influidos por los grupos de cantores de tangos en Argentina– que se dividían en

primera y segunda voz y llevaban la parte melódica de las canciones. Además, la sonoridad en el canto era en general de notas agudas y una interpretación de frases muy ligada, como emulando quizá los fraseos que ejecutaban los pianistas de los vales europeos originarios. Al respecto del registro agudo de las voces, Lloréns y Chocano (2009), señalan que ello se debía principalmente al entorno en el que se desarrollaba la música, es decir, al aire libre en los callejones, y a la escasez de recursos de amplificación sonora. Por ello, se necesitaba de voces potentes y la tesitura aguda lograba una mayor proyección. Ello se aprecia con respecto a los cantantes varones como por ejemplo Alejandro Ascoy, Ángel Monteverde, que utilizan un registro agudo al cantar. Sin embargo, en el caso de Rosa Ascoy, aunque lleva la primera voz, su registro es más bien medio o de mezzosoprano, mientras que su hermano en la segunda voz, es el que lleva el registro más agudo, de tenor.

Las letras de las canciones eran en su mayoría poemas o adaptaciones de poemas, que centraban su discurso en el amor. Otras letras de los vales de la Guardia Vieja abordaban una temática patriótica, ligada a la guerra con Chile, a los héroes nacionales, etc. Al respecto, Rohner (2018) encuentra que las letras de una considerable cantidad de vales de la Guardia Vieja provenían de un corpus de textos literarios.

La literatura en la música, a través del uso de la poesía culta para la producción de vales criollos, no solo refleja el acceso a discursos especializados y complejos del ámbito literario por parte de las clases populares, sino también la adopción de cualidades estéticas de carácter sofisticado de un género musical que no pertenecía a las minorías selectas. Borrás (2012) se refiere a esa relación como la " [...] frontera frágil entre la poesía académica y la canción popular [...] " (p.88). Tales cualidades, quizá con el propósito de capturar la admiración del público, contribuirán sobre todo a la canonización de algunos de sus vales.

Esta poesía era accesible gracias a los soportes habituales, libros, periódicos y revistas, pero parece sin embargo que el famoso Almanaque Bristol tuvo en este campo una influencia no desdeñable. (Borras, 2012, p. 88).

2.2.5 Tecnológico

Aunque los factores anteriormente detallados permitieron que los vales de la Guardia Vieja adquiriesen una entidad propia que los demarcó dentro de una etapa inicial, no habría sido posible que ellos sobreviviesen en el tiempo si no fuese por los avances tecnológicos como las grabadoras de cinta de carrete abierto, el uso de micrófonos y salas especializadas o estudios de grabación, así como equipos de reproducción en la radio, de manera similar a la labor de casas discográficas como la Columbia Records o la Víctor Talking Machine, entre otras, que realizaron las grabaciones en 1911 del dúo Montes y Manrique. Sobre la labor difusora a gran escala de la radio, Bustamante (2012) señala que:

Si bien la radio acabó con la exclusividad del repertorio y el estilo de los barrios, dio a la canción criolla una difusión muy amplia, creando un gran espacio virtual para su consumo y contribuyendo, de manera fundamental, a otorgarle un carácter 'nacional'. [...]. (pp.164-165).

Bustamante (2012) señala que, al surgir un nuevo período tecnológico, en donde aparecen las diferentes emisoras de radio, el vals criollo de la Guardia Vieja se posiciona en un nuevo lugar que lo expone a una mayor audiencia a nivel nacional, otorgándole nuevos matices musicales, pero también una amplia llegada que le permitirá una permanencia más estable y, por consiguiente, la consagración de algunos vales.

El disco fue una innovación tecnológica que marcó un antes y un después en la historia musical y significó una nueva forma de aproximación a la música. Borrás (2012) habla del disco en cuanto a su valor material como pieza de estudio y contenedora de información sobre la producción musical de antaño. Para Borrás, el disco es “[...] un hito real, indiscutible y no una interpretación, un recuerdo más o menos fiel de la producción musical. Ahí donde la memoria olvida, el disco permanece...a condición de descubrirlo. [...]” (p.60). Por ello, los discos han actuado como factores tecnológicos de consolidación de vales criollos ya existentes, como también de nuevas composiciones durante el siglo XX, porque les permitieron obtener un carácter oficial, un nuevo estatus social frente a otras músicas menos reconocidas. Se propició así el establecimiento de un canon en el vals criollo mediante su difusión a través del tiempo, actuando a la vez como herramientas valiosas de investigación de la producción de estas músicas antiguas.

Rohner (2018) menciona que: “Solo entre 1911 y 1913, la Columbia y la Víctor habían grabado más de 60 vales limeños y habían iniciado de ese modo su canonización”. (p.93). En efecto, la intervención de las industrias musicales en la creación, producción y comercialización del disco en nuestro país en las décadas segunda y tercera del siglo XX, será de gran importancia y un factor determinante en el proceso de selección y exposición de repertorios musicales dirigidos a las masas populares, como el vals criollo. Los avances tecnológicos significarán no solo un aumento en el consumo musical y un acercamiento a nuevos públicos, sino que también jugaron un rol clave en el posicionamiento y prestigio de algunos vales de la Guardia Vieja en el ámbito musical limeño, y significó que fueran vistas como músicas privilegiadas o de mayor autoridad pasando a integrar el canon del vals criollo.

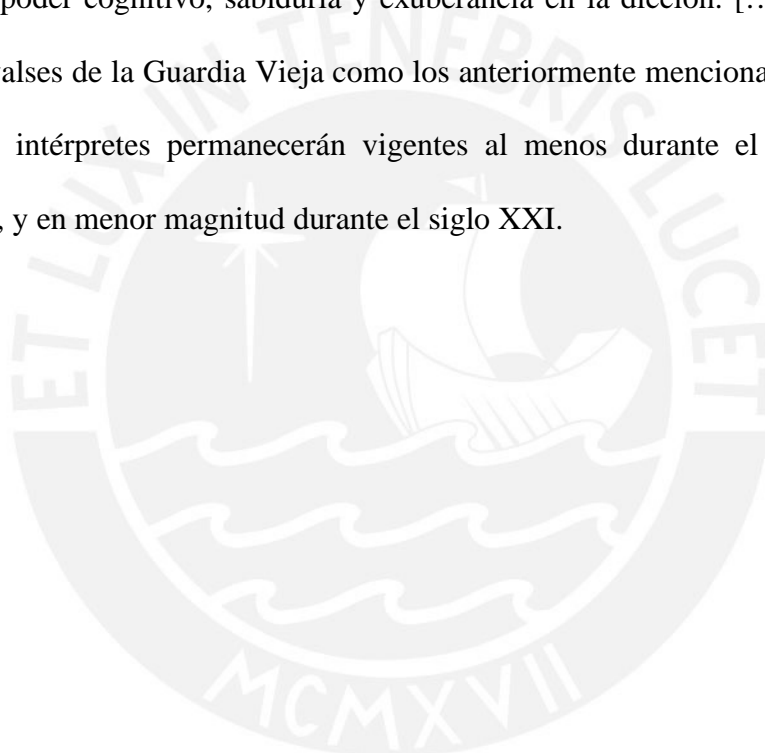
En un artículo titulado “Batalla de la Canción Costeña” tomado de la Revista *Variedades*, se reflexiona sobre el significado que tuvo el ingreso de la tecnología radiofónica para la música criolla. El compositor resalta los concursos que organizaban las diferentes emisoras radiales en la búsqueda de nuevos cantantes y compositores criollos pues ello favorecía al enriquecimiento del cancionero. (Manuel Acosta Ojeda, 2011).

La repercusión de este tipo de actividades a través de las radios no sólo permitió la incorporación de nuevas composiciones criollas o la puesta en escena de nuevos artistas, sino que además reforzó la visibilización de un repertorio de vales ya conocidos de la Guardia Vieja, contribuyéndose así a la construcción de un canon en el vals criollo. Entre las agrupaciones que menciona Manuel Acosta Ojeda están La Limeñita y Ascoy, Costa y Monteverde y los Hermanos Govea, entre otros, a quienes se refiere como “reconocidos intérpretes del cantar costeño” y que tenían el encargo de recibir a las nuevas voces que luego serían los “ídolos” en la etapa dorada del vals criollo.

La radio tuvo la capacidad para modelar patrones de consumo y conformar valores y pertenencias sociales, políticas y culturales mediante la divulgación de información, expresiones artísticas y publicidad comercial (Pulido, 2017, p.70).

Otro tipo de fuentes escritas, como las partituras cumplieron un papel importante en la divulgación de los vales criollos. En el libro *Lima, el vals y la canción criolla* de Borrás (2012), se muestra la foto de una partitura de los años 30 y como señala el autor, en la misma página se anuncia una lista de vales más antiguos como “El Guardián”, “La Palizada”, “Celaje”, “Ídolo”, “Idolatría”, “Madre querida”, “Hortensia” y “El capulí”, a los que Borrás se refiere como vales clásicos o estándares de la Guardia Vieja.

Vemos entonces cómo a través de estas otras fuentes ya empezaba una selección de repertorio en la música criolla, propiciando la conservación de un legado musical de vales antiguos, que se seguirá reforzando a través de las nuevas tecnologías que surgen. Sin embargo, como indica Borrás, esa preferencia también implicará la exclusión de otras. La respuesta a esa preferencia se debe en parte a lo que señala Bloom (2006) cuando señala que “ [...] Uno solo irrumpe en el canon por fuerza estética, que se compone primordialmente de la siguiente amalgama: dominio del lenguaje metafórico, originalidad, poder cognitivo, sabiduría y exuberancia en la dicción. [...]” (p. 39). Por ello, ciertos vales de la Guardia Vieja como los anteriormente mencionados junto a sus más notables intérpretes permanecerán vigentes al menos durante el siglo XX con mayor fuerza, y en menor magnitud durante el siglo XXI.



2.3 Análisis musical y estético de vals de la Guardia Vieja en el siglo XXI

1. **Aurora** <https://www.youtube.com/watch?v=Y0etP22gsxk>

“Aurora”, es un vals de la Guardia Vieja que, en esta versión de Costa y Monteverde grabada en los años 40, contienen algunas variantes que se fueron introduciendo al vals de antaño. La música de este vals se le adjudica al compositor Carlos Alberto Condemarín Vásquez, y la letra proviene del soneto “Jaspe”, del poeta peruano Federico Barreto, publicado en 1903. La letra de esta canción contiene algunas diferencias que se adecuaron a la música. El dúo Gamarra y Marini grabó una versión de “Aurora” en 1917 para el sello discográfico Víctor.

Aurora, me has entregado al abandono
y yo que tanto y tanto te he querido
y tu negra traición me echó al olvido
No disculpo tu error ni te perdono.

Mas yo no podría, aunque quisiera
como debo castigar esta falsía
Castígala señor con toda su energía
Que sufra mucho pero que ella no muera
Ay Aurora, te adoro todavía.

No intentes recuperar el trono
que tuvistes en mi pecho y lo has perdido
En el fondo del alma me has herido
en el fondo del alma está el encono

La letra de este vals habla sobre una decepción amorosa y del odio y la venganza que siente el autor hacia una mujer. Borrás (2012) señala que: “Esta idea del sufrimiento, de la venganza y de la muerte abunda en el vals criollo”. (p.158). “Aurora” es un vals criollo que proviene de un poema de versos endecasílabos, cuya letra contiene algunas modificaciones para adecuarse al formato del vals. Las rimas se adecúan a un formato

de rimas abrazadas ABBA, en el cual riman los versos primero y último, y el segundo y tercero. Era muy característico de la Guardia Vieja el utilizar textos provenientes de poemas como este, para integrarlos a un esquema rítmico propio del vals criollo y se da en otras canciones como el vals "Ódiame". El empleo de recursos literarios en los valeses de la Guardia Vieja permite identificar una etapa de otra. Más adelante, a mediados del siglo XX, las composiciones de las letras ya no estarán sujetas a una poesía culta.

Destaca el acompañamiento de un piano, a cargo de Filomeno Ormeño, quien se dice que cursó algunos estudios de música en el Seminario Santo Toribio de Mogrovejo, sin embargo, luego de dejar su carrera como religioso, se dedicó por completo a la música, aprendiendo de manera autodidacta. (Serván, J., 2010). La primera parte de la sección introductoria está marcada por el tiempo ternario de la segunda guitarra que lleva la rítmica y la melodía la da el piano siguiendo el mismo esquema. En la segunda parte de la introducción, la melodía principal la dan las guitarras siguiendo primero un compás ternario para luego cambiar a 6/8 y así dar paso a la voz.

En la primera parte o sección A, la estrofa se repite dos veces. El carácter rítmico es el compás ternario característico de los valeses criollos y las dos voces armonizan en primera y segunda voz a distancia de terceras. En la segunda parte de esta misma sección, se da la participación de una primera guitarra que introduce algunas frases melódicas en compás binario compuesto. El uso de este tipo de juegos rítmicos, no se queda en el tiempo ternario, sino que por momentos pasa a los 6/8. Como ya mencionado este tipo de recursos que utiliza combinación de compases ternarios y binarios es característico de los valeses de la Guardia Vieja, predominando el compás ternario de 3/4.

En la segunda sección o sección B, que sería el estribillo de la canción, mientras la segunda guitarra lleva el compás de 3/4, este se mezcla con el piano que ahora sigue un

movimiento en compás binario, creándose una suerte de polirritmia. Además, ese cambio está apoyando la acentuación del fraseo de las voces. De igual forma, en la sección instrumental o interludio se da un juego de compases binarios y ternarios entre el piano y la primera guitarra. La línea melódica es parecida a la introducción y finalmente se repite todo el esquema.

El ensamble de voces tiene en la primera voz a Ángel Monteverde y en la segunda y más grave a Jorge Costa. Ambos armonizan de manera coordinada, salvo en algunas ocasiones en las que se descuida el ritmo, sobre todo en la sección ternaria donde los versos son más largos por compás. La segunda voz queda un poco relegada, se pierde un poco el pulso. A la vez, también la dicción no es tan clara por parte de la segunda voz, es decir, de Jorge Costa.

2. Petronila <https://www.youtube.com/watch?v=yzGi8RepodY>

“Petronila”, es un vals de la Guardia Vieja, cuya música se le atribuye al compositor peruano Pedro Bocanegra. Sus letras provienen del poemario “Pasionarias”, del poeta mexicano Manuel María Flores, publicado en 1888 (García, J., Nemovalse.blog).

Como símbolo de límpida belleza
Petronila son las flores que hoy te envío
recuerdos como tu cálida pureza
límpidas como las gotas del rocío.

Virgen hermana de las flores bellas
que adornan y perfuman las campiñas
deja que mi amistad depare en ellas
fresca guirnalda que a tu frente ciña.

Dicen que todo pasa y todo muere
y que todo en este mundo es mentira
mentira es olvidar cuando se quiere,
pero tu amor, Petronila, hoy me inspira.

La letra de esta canción no contiene exactamente los mismos versos del poema, sino que presenta algunas variantes. No obstante, aún podemos hallar la huella de la estructura original de versos dodecasílabos y endecasílabos utilizados en su construcción en algunos versos. Es un poema de rima ABAB, los versos que riman son el primero y el tercero, y el segundo con el cuarto. Utiliza figuras literarias como las metáforas para embellecer el texto, y también el hipérbaton para alterar el orden natural de las palabras, entre otros recursos propios de la poesía culta. Se ciñe a una temática amorosa y posee riqueza literaria y expresividad. Gran parte de los vals de la Guardia Vieja, como Petronila, poseen esta característica poética y ello permite revalorizarlos en pos de su conservación y de su estudio como reflejo de un tiempo pasado y todo un universo tanto musical como estético en el vals criollo.

La versión grabada que analizamos a continuación es la del dúo Costa y Monteverde. En el piano escuchamos a Filomeno Ormeño, pianista que acompañó a este par de músicos en varias ocasiones. Aquí es notoria la tesitura aguda de las voces, muy característica de la primera etapa del vals criollo. En la sección introductoria, se escucha muy marcado el 3/4 de la segunda guitarra, que bordonea y lleva el ritmo del vals. El piano realiza una melodía con mucha soltura, al que luego le sigue la primera guitarra. En este vals se aprecia una mayor coordinación entre las voces de Jorge Costa y Alejandro Monteverde. También están presentes los silbidos que realiza Jorge Costa y que forman parte de la interpretación y el estilo que les caracteriza.

En la sección A, las voces llevan la melodía y son el instrumento más resaltante. La rítmica ternaria es muy marcada, se escucha al piano introducir pequeñas frases melódicas, pero principalmente el dúo de voces destaca doblando las voces en 3^{as} y 6^{as}. Durante el interludio, nuevamente el piano y la primera guitarra intercalan sus partes solistas, sobre la base rítmica y armónica de la segunda guitarra que marca el compás

ternario. Las voces tienen mucho espacio para lucirse y están siendo acompañadas por los instrumentos, que en el caso del piano sostiene pequeños contrapuntos con ellas. El vals tiene un esquema simple, pero a la vez muy elegante.

3. Vicenta <https://www.youtube.com/watch?v=-NOHFHHOwqk>

Este vals de la Guardia Vieja es atribuido al compositor chiclayano Pedro Augusto Bocanegra (1890-1927), pero también a Braulio Sancho Dávila.

Tan pura como el agua,
que brotó del manantial,
y su amor cristalino,
desechando el imán.
Y desbordando su cauce,
como a través lo intentaron,
en el sediento y estéril arrenal.

Eres tú la maravilla,
yo soy tu admirador,
contemplarte es mi deseo,
seductora del amor. (bis)

Deja que me acerque a ti,
por piedad, por piedad,
deja que mi amor te diga
mi pasión, mi pasión.
Déjame, adorada Vicenta,
postrarme a tus plantas
para implorar tu amor. (bis)

La letra de este vals criollo habla del amor hacia una mujer, en un tono de adoración y de súplica. Muchos vales de la Guardia Vieja llevan nombre de mujer como “Petronila”, “Anita”, “Vicenta”, “Teófila”, entre otros. El compositor tiene un estilo poético, con uso de algunas metáforas (“tan pura como el agua”) y describe a la mujer como símbolo de pureza. Hay una exaltación de la belleza.

Analizamos la versión grabada por el dúo "La Limeñita y Ascoy", que como habíamos comentado en líneas anteriores, se caracterizó por interpretar muchos vales criollos de la Guardia Vieja. Además, es uno de los dúos sucesores de esa primera etapa que continuó vigentes, y contribuyó al establecimiento de un canon en el vals criollo. Musicalmente, en la sección introductoria, las castañuelas, instrumento característico en los vales de la Guardia Vieja, tienen un papel descollante. Se sigue el patrón clásico de ritmo ternario por la segunda guitarra, mientras que la primera presenta su frase melódica.

La primera guitarra hace uso de recursos como trinos o adornos, que ya significa la evolución del vals criollo, donde la guitarra toma un papel más trascendente. Durante las estrofas, aporta pequeñas ideas melódicas, dejando espacio a las voces. Éstas son agudas, cualidad usual en los vales más antiguos y se mantiene el 3/4 de manera acentuada. En el interludio se toca el mismo material de la introducción. En la sección B, el compás ternario se mezcla por momentos con la primera guitarra que realiza algunas frases de carácter sincopado. Esta versión del vals "Vicenta", introduce algunas variantes que van a caracterizar, a las siguientes etapas.

Rosa Ascoy está en la primera voz, y en la segunda en un registro agudo Alejandro Ascoy. Se nota una coordinación bastante buena en llevar la letra juntos y en el pulso. Pero por momentos hay un ligero desfase entre las voces, en el que la segunda queda un poco atrás en el tiempo. Se advierte también los contrastes que hacen en determinadas partes de la canción para enfatizar ciertas frases de acuerdo al contenido de las letras, es decir el uso de las dinámicas. Además, en el estilo del canto de Rosa Ascoy es usual el uso de portamentos, es decir, se atacan algunas notas desde abajo, como deslizándose de una más grave a una más aguda, y que finalmente le añade una expresividad característica.

4. La Pasionaria https://www.youtube.com/watch?v=PvVebm3t_no

Este vals criollo le pertenece al compositor Alejandro Ayarza de Morales, conocido como "Karamanduka", nacido en 1884. También autor del conocido vals "La Palizada".

Aquí está la pasionaria,
flor que cantan los poetas;
los poetas cuando cantan,
cantan penas y tristezas.(bis)

Vengo a que todos me desengañen,
aunque me cueste luego morir;
vengo a arrancarte de ajenos brazos,
vengo por lo que es mío, vengo por ti.

Me dicen que no me quieres
a mí que tanto te amaba;
me dicen que me abandonas
y yo les digo que no les creo.(bis)

La letra de este vals posee un carácter poético y nos habla sobre el sufrimiento por un amor. Se usan recursos literarios como las anáforas, que sirven para enfatizar o dar mayor importancia a algo mediante la repetición de palabras, como 'vengo', o 'me dicen', etcétera.

Esta versión grabada por La Limeñita y Ascoy, se desarrolla con una sección introductoria en la cual el piano introduce su línea melódica en la primera parte y en la segunda entra la primera guitarra, desarrollando una nueva línea melódica. La segunda guitarra lleva el patrón rítmico característico de 3/4, que se mantiene a lo largo de toda la pieza. Las voces agudas entran desde la primera sección o estrofa, poniendo énfasis en "decir el texto" para conectarse con el escucha. La voz masculina enfatiza el espíritu tonal de la pieza porque siempre concluye sus partes en la nota tónica. El piano acompaña con pequeñas frases melódicas, que dialoga con las voces en un esquema

ternario muy acentuado. En el interludio se vuelve a desarrollar la misma dinámica entre las guitarras y el piano como en la introducción.

5. Celaje <https://www.youtube.com/watch?v=k1CiYynOxs4>

Este vals fue compuesto por Pedro Augusto Bocanegra. La versión que interpreta el dúo "Los Hermanos Govea", se caracteriza por mantener un estilo más cercano a los vales criollos de antaño. En el piano están Lucho de la Cuba y Filomeno Ormeño.

Vengo a tus pies nevados, cual las rugientes olas,
en el inmenso, vago y eterno murmurar,
Para mirarte a solas,
y verte en torno mío luchando sin cesar. (bis)

Yo adoro tu belleza y ensalzo tu hermosura
como la blanca espuma que el suelo va a lamer;
adoro tu grandeza, tus encantos, tus misterios,
y tu mágico poder. (bis)

El mar es admirable con su incesante oleaje,
tranquilo, transparente, voluble, embriagador,
de múltiples celajes,
de formas caprichosas y de límpido color (bis)

Huyendo de las olas del murmurar constante,
aspirando la brisa quisiera yo vivir
y verte a cada instante
bajo un sol esplendente para por ti morir

Como otros vales de la Guardia Vieja, éste también posee una construcción literaria muy poética y refinada. Se refiere al amor a través de metáforas y símbolos relacionados con el mar. Nuevamente está presente la expresión de adoración hacia un amor, pero a través del uso de una retórica más pulida, con una variedad de significados que buscan conmover y expresar toda una gama de sensaciones y riqueza literaria. Esa

estética ligada a lo literario en las letras de los vales criollos de antaño les permite diferenciarse y marcar un estilo propio.

Musicalmente, el esquema es parecido a los vales antes descritos. La melodía de la sección introductoria es llevada a cabo por el piano y la primera guitarra, con un ímpetu rítmico muy marcado y con el fraseo típico del estilo de Filomeno Ormeño que se volvió característico del vals criollo. Se aprecia en esta grabación un estilo que utiliza figuras como las corcheas de manera repetitiva, subdividiendo los tres tiempos en seis corcheas, da la sensación de mayor fluidez. También se notan trinos como ornamento musical en las entradas a los primeros tiempos de cada compás.

En la primera parte, entra el piano y presenta una melodía muy florida, para luego dar paso a la guitarra que también realiza una parte solista. En ambos instrumentos es clara la ejecución profesional del instrumento, con mayor técnica o virtuosismo. El carácter de acento ternario llevado por la segunda guitarra, se mantiene en toda la pieza. Las voces son agudas y mantienen su rol principal durante las estrofas y estribillo. Se distingue una mayor participación de la primera guitarra a través de fraseos melódicos como respuesta a las voces, algo característico en la evolución del vals criollo durante el siglo XX.

La pronunciación de las voces por momentos es poco clara, hay palabras que no se entienden bien como por ejemplo en el verso 'como la blanca espuma', parece que más bien dijera 'cual atrevida espuma'. También en algunas partes no se pronuncia la 's' final de una palabra, en vez de 'tus encantos', parece decir 'tus encanto'. Sin embargo, el ensamble de voces se mantiene coordinado entre ellos y en relación al pulso general de la canción.

6. Ódiame <https://www.youtube.com/watch?v=POh9cbzZgY0>

Esta canción fue musicalizada por Rafael Otero López a mediados de los años 40. Está basada en el soneto "Último Ruego", escrito por el poeta tacneño Federico Barreto y publicado en 1903. El poema fue publicado en la revista *Actualidades* y ese mismo año también se publicó en Montevideo, Uruguay. En esta grabación escuchamos a Los Embajadores Criollos.

Ódiame, por piedad, yo te lo pido;
ódiame sin medidas, ni clemencia,
odio quiero más que indiferencia
porque el rencor hiere menos que el olvido.

Si tú me odias quedaré yo convencido
de que me amaste, mujer, con insistencia;
pero ten presente, de acuerdo a la experiencia,
que tan sólo se odia lo querido.

Qué vale más, yo niño, tú orgullosa
o vale más tu débil hermosura
piensa bien que en el fondo de la fosa
llevaremos la misma vestidura

Esta canción se caracteriza por utilizar endecasílabos, muy común la literatura española y considerado como verso culto. Uno de sus grandes representantes fue Garcilaso de la Vega. Las rimas se mantienen en las dos primeras estrofas siguiendo el esquema ABBA. La última es ABAB. Es visible el uso de figuras retóricas como el hipérbaton, que altera el orden usual de las palabras para darle un mayor énfasis a la poesía y también calzar con las rimas. Por ejemplo, en 'quedaré yo convencido', en vez de 'yo quedaré convencido', también en 'de que me amaste, mujer, con insistencia', en vez de 'de que me amaste con insistencia mujer'. En la primera estrofa se utiliza una anáfora, la palabra 'ódiame' se repite dos veces al inicio de los versos.

Musicalmente, la guitarra ya ha cobrado mayor notoriedad, suena más libre, con un uso más virtuoso, mayores rasgueos y florituras. Durante la etapa de la Guardia Vieja, la primera guitarra era más sencilla. Esta grabación es de los años 50. En la introducción, la primera guitarra presenta un motivo melódico acompañada de la segunda guitarra que sigue una marcada rítmica de compás ternario. Durante la primera sección de la canción, las voces llevarán la melodía principal y la primera guitarra intercala pequeños segmentos del mismo motivo introductorio, a manera de respuesta a las voces. En la sección B, hay un cambio en el patrón rítmico y ahora la primera guitarra sigue un compás binario de 6/8, para luego volver a $\frac{3}{4}$ en el estribillo. En el interludio se repite la misma introducción y vuelve al pre coro de la sección en compás binario.

7. **El Guardián** <https://www.youtube.com/watch?v=VE-Q-mxMSJo>

“El guardián”, es un vals perteneciente a la primera etapa del vals criollo y el autor de letra es el poeta colombiano Julio Flores. La música corresponde a Juan Peña Lobatón. La versión que analizamos fue grabada por el trío “Los Chamas” en 1954.

Yo te pido guardián que cuando muera
borres los rastros de mi humilde fosa,
No permitas que nazca enredaderas
ni que coloquen funeraria loza,

Una vez muerto, échame al olvido
que mi existencia toda ha terminado.
Es por eso guardián que yo te pido
que sobre mi tumba no permitas nada

Deshierba mi sepulcro día a día,
arroja lejos el montón de tierra,
Y si viene a llorar la amada mía
hazla salir del cementerio y cierra.

La letra se caracteriza por contener versos de arte mayor de tipo endecasílabo, es decir, de once versos. Este tipo de versos eran considerados de gran finura y utilizados en la

poesía culta. Además, se sigue una estructura de rimas que se intercalan en cada verso, en la forma ABAB. Al respecto de la temática de esta letra, Borrás (2012) señala una relación muy estrecha entre el amor y la muerte en el vals criollo, en donde el cementerio representa un escenario importante. La práctica de tomar textos pertenecientes al ámbito de la poesía era muy común durante las primeras décadas del siglo XX. Debido a ello, vales como los aquí presentados se caracterizan por poseer un estilo culto.

En esta versión grabada en los años 50, la guitarra desarrolla mayor soltura y creatividad en su línea melódica durante la sección introductoria donde alterna entre un patrón binario y ternario. Ello también se da durante el interludio. La participación de la primera guitarra es notoria, acompañando con diferentes frases melódicas a las voces. La producción musical de este vals está condicionada a innovaciones tanto rítmicas como melódicas características de la Época de Oro del vals criollo a mediados del siglo XX

CONCLUSIONES

El estudio del aspecto estético del corpus de vales criollos de la Guardia Vieja aquí presentado, revela la estrecha relación entre canción y poesía. El estilo refinado y culto de las formas poéticas están vinculadas al canon de lo bello y mediante la utilización cuidadosa de figuras retóricas, determinan la calidad y unicidad de las letras de los cancioneros antiguos. Los sentimientos y emociones transmitidos aquí reflejan un alto grado de expresividad pues se revisten de un discurso elaborado que abarca metáforas, alegorías, contrastes, anáforas, entre otras, y que permiten trazar un imaginario.

Pero también las formas métricas utilizadas, así como las rimas, el número de versos, y la alteración del orden natural de las palabras que, en conjunto, muestran una perfección técnica que permite evocar significados de mayor sensibilidad e intensidad y que provocan la exaltación de los sentidos y la imaginación.

Las letras del repertorio de vales de la Guardia Vieja nos hablan de amor, pero de un amor exaltado, y están cargadas de mucha emoción en un constante ruego por ser amados y valorados, pero a la vez denotan mucho sufrimiento y un acercamiento a la idea de la muerte. Reflejan también la búsqueda de un ideal bello, perfecto, espiritual. Como indica Bloom (1994): "Un signo de originalidad capaz de otorgar el estatus canónico a una obra literaria es esa extrañeza que nunca acabamos de asimilar, o que se convierte en algo tan asumido que permanecemos ciegos a sus características. [...]". (p.14)

El factor histórico fue determinante para la constitución de estos vales criollos, porque estuvo demarcado por la violencia de las guerras, principalmente, la Guerra del Pacífico que culminó en 1883, pero cuyo conflicto significó grandes pérdidas civiles y territoriales y un sentimiento de pérdida de identidad, pues el país había sido invadido y saqueado. Los enfrentamientos producidos por las guerras civiles, contra el militarismo

enclaustrado en el poder a fines del siglo XIX, se sumaron también a la gran inestabilidad política, económica y social, generando mucho dolor en la población, pero sobre todo afectaron a los grupos sociales más discriminados y menos favorecidos de Lima, es decir, las clases populares limeñas.

En esa gran inestabilidad emocional, la música jugó un rol importante en la manifestación de expresividades de un gran colectivo. Las canciones no solo profesan los sentimientos hacia una mujer o el sufrimiento por un amor, sino que manifiestan un carácter generalizado de dolor, de muerte y pesimismo ante la vida, de ruego por ser amados y valorados, de súplica por hallar consuelo. En un contexto difícil, de pobreza, desesperanza y de desvalorización nacional como pueblo y como seres humanos, las letras poéticas significaban un refugio de belleza, algo a lo cual acogerse frente a la negrura de los días. Cabe señalar que, si bien un grupo de canciones cuyas letras narraban situaciones vividas durante las guerras o se referían a héroes nacionales, y que por lo tanto reflejaban un carácter patriótico, fueron características de los comienzos del vals criollo, sin embargo, no prevalecieron frente a otras canciones que sí ocuparon un lugar trascendente como las que reflejan una temática amorosa y poética, quedando más bien confinadas en un tiempo pasado.

De lo anteriormente expuesto considero que ese sentimiento de patriotismo podría haberse trasladado a un nuevo grupo de canciones pero que ya no corresponden a la Guardia Vieja sino a épocas posteriores, entre los cuales podrían citarse algunos valeses como 'Contigo Perú', 'Mi Perú', entre otros que se refieren más a la tierra natal. En todo caso, esto podría ser motivo de una futura investigación.

Estos valeses de la Guardia Vieja guardan además una estrecha relación entre letra y música conformando un todo, transmitiendo así un significado trascendente y bello que le permite inscribirse como algo selecto. Las voces cumplían un rol principal

de interpretación porque reforzaban a través de las melodías, la expresividad y el significado de las canciones. En ese sentido, las guitarras seguían un esquema armónico sencillo, acompañando con los acordes básicos de la tonalidad, ciñéndose a las funciones principales de tensión y reposo, y a un esquema rítmico predominante de 3/4 dejando espacio a que las voces puedan fluir con mayor naturalidad. El acompañamiento de la primera guitarra realizaba algunos fraseos suaves, de manera que lo trascendente, era acompañar a la voz.

Pero no sólo estos factores fueron determinantes en el enriquecimiento y originalidad de estas canciones, sino que también las nuevas tecnologías de la industria musical, como la radio y el disco, abrieron mayores canales de distribución y de difusión a nivel masivo, propiciando de esa forma su visibilización a nivel macro y fortaleciendo su consolidación como vales canónicos. En el afán de ampliar las ventas y de captar nuevos y mayores públicos, las casas discográficas hallaron en el ámbito cultural limeño un lugar propicio para distribuir discos de música popular limeña, donde el vals criollo se consolidó.

De igual manera, las audiciones en los programas radiales generaron abundancia de composiciones nuevas, pero también, fortalecieron las canciones ya conocidas, como las que hemos analizado. En esta dinámica, el papel realizado por los dúos Costa y Monteverde, Hermanos Govea y La Limeñita y Ascoy, fue de notable importancia pues actuaron como destacados promotores de los vales criollos de la Guardia Vieja, permitiendo así su supervivencia frente a las nuevas creaciones valsísticas.

Por otro lado, el sector político halló en el vals criollo un elemento cultural valioso para la creación de vínculos con las clases populares, pues este era uno de sus principales vehículos de expresión. Los intereses de construcción de identidad nacional por parte del sector político, la creación y fortalecimiento de un concepto de patria y la

promoción de una cultura propia, determinaron entonces que el vals criollo se posicione de manera oficial en el ámbito cultural limeño. A través de decretos, como la oficialización del Día de la Canción Criolla en 1944, este género fue así consolidándose como género nacional y perpetuando en ese sentido valeses de la Guardia Vieja que ya venían siendo canonizados como los descritos en esta investigación.

En adición al *corpus* de valeses que escogimos para el análisis, señalar por último la existencia de otros valeses también característicos de la Guardia Vieja que aún se oyen en algunas grabaciones de músicos más contemporáneos, y se suman a la lista de valeses antañeros canónicos que han perdurado de la mano de artistas destacados. Mencionar por ejemplo a valeses como 'La Palizada', 'Luis Pardo', 'Anita', interpretados por los dúos mencionados, entre otros como 'Un suspiro', 'China hereje', 'Carmen', 'Ocarinas', 'Pescadorita', 'El capulí', 'Ídolo', 'Rebeca' y 'Hermelinda'. Estos valeses en conjunto conforman el canon de la Guardia Vieja.

Finalmente, y en virtud de los análisis realizados al marco histórico en el cual surge el vals criollo de la Guardia Vieja, al impacto de las innovaciones en el ámbito tecnológico radial y discográfico, sumado a la intervención de entidades políticas en el desenvolvimiento de prácticas culturales en favor de la música criolla, y, además, habiendo ahondado en la caracterización estética y musical de un determinado *corpus* de valeses pertenecientes a la Guardia Vieja, señalamos que la suma de estos factores ha contribuido al establecimiento de un canon musical en el vals criollo, en el cual estas canciones han consolidado como ejemplares consagrados dentro de un repertorio privilegiado de canciones y por ello mantienen su vigencia al día de hoy.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

Libros:

Barbacci, R. (1949). *Apuntes para un Diccionario Biográfico Musical Peruano*. Revista Fénix, Lima, Perú.

Bloom, H. (2006). *El canon occidental*. Barcelona. Editorial Anagrama

Borras, G. (2012). *Lima, el vals y la canción criolla (1900-1936)*. Lima, Perú. Editorial Instituto Francés de Estudios Andinos.

Bustamante, E. (2012). *La radio en el Perú*. Editorial Universidad de Lima.

Lloréns, J. (1983). *Música popular en Lima: criollos y andinos*. Lima, Perú. Instituto de Estudios Peruanos.

Lloréns, J. y Chocano, R. (2010). *Celajes, florestas y secretos: una historia del vals popular limeño*. Lima, Perú. Instituto Nacional de Cultura.

Rohner, F. (2018). *La Guardia Vieja. El vals criollo y la formación de la ciudadanía en las clases populares. Estrategias de representación y de negociación en la consolidación del vals popular limeño (1885-1930)*. Lima: IDE-PUCP.

Santa Cruz, C. (1989). *El Waltz y el valse criollo*. Lima, Perú. Concytec.

Stein, S. (1986). *Lima Obrera: 1900-1930, Tomo I*. Lima, Perú. Edición El Virrey.

Vera, A. (2008). *El vals arequipeño escrito en pentagrama*. Arequipa, Perú. Editorial Universidad Católica Santa María.

Zanutelli, M. (1999). *Memoria de lo nuestro*. Lima, Perú. Ediciones El Sol.

Recursos web:

Boletín de Nueva York. (Julio del 2015). El 27 de julio de 1980, falleció en Lima, el intérprete y compositor Ángel Monteverde. Había nacido en el Rímac, el 31 de mayo de 1898. Cantante de voz alta, muy aguda, y compositor a quien llamaban "el chino" (publicación de Facebook). Recuperado de <https://www.facebook.com/136586526385364/posts/964904160220259/>

Celis, O. 2015. El vals peruano: Devenir histórico y formas de toque en la guitarra acústica. A *contratiempo*. Recuperado de <http://www.musigrafia.org/acontratiempo/?ediciones/revista-22/nuevas-manos/el-vals-peruano-devenir-historico-y-formas-de-toque-en-la-guitarra-acstica.html>

Corrado, O. (2004-2005). Canon, hegemonía y experiencia estética: algunas reflexiones. *Revista Argentina de Musicología*, Número 5-6. Recuperado de <https://www.latinoamerica-musica.net/pdf/sitio-omar-canon.pdf>

De Noriega, E. (10 de junio del 2010). Recordemos a La Limeñita y Ascoy (entrada en blog). Miscelánea. Recuperado de <https://miscelanea-rafo.blogspot.com/2010/06/recordemos-la-limenita-y-ascoy.html>

García, J. (2010). Valse "Petronila" – Textos basales del poeta mexicano Manuel María Flores (1840-1885) (Entrada en blog). Nemovalse.blog. Interrogantes sobre el Vals(e) Criollo Peruano. Recuperado de <https://nemovalse.wordpress.com/>

García, J.(2018). Entrevista a "La Limeñita" (Rosa Ascoy) en el año 1967 – y también algunas de sus presentaciones en teatros y cines en sus inicios, desde listines teatrales, diarios y cancioneros de la época. (entrada en blog). Nemovalse.blog. Interrogantes sobre el Vals(e) Criollo Peruano. Recuperado de <https://nemovalse.wordpress.com/>

Instituto de opinión pública. (2007). Radiografía social de los gustos musicales en el Perú (147). Recuperado de

http://repositorio.pucp.edu.pe/index/bitstream/handle/123456789/110428/IOP_0717_01_R4.pdf?sequence=5&isAllowed=y

Mejía, D. (noviembre del 2006). Criollos Peruanos en el Mundo (entrada en blog). Recuperado de <http://criollosperuanosenelmundo.blogspot.com/search?q=yolanda+vigil>

Merino, L. (2006). Canon musical y canon musicológico desde una perspectiva de la música chilena. *Revista Musical Chilena, Volumen 60*(205). p.27. Recuperado de <https://revistamusicalchilena.uchile.cl/index.php/RMCH/article/view/12052/12409>

Pacheco, C. 2018. Patrones rítmicos del vals criollo peruano y su adaptación al cuarteto de cuerdas. *Revista Peruana de Investigación Musical*. Recuperado de <http://revistas.unm.edu.pe/index.php/Antec/article/view/46/35>

Pinto, A. (mayo del 2011). Manuel Acosta Ojeda (entrada en blog). Recuperado de <http://manuel-acosta-ojeda.blogspot.com/2011/05/batalla-de-la-cancion-costena-v.html>

Pulido, H. “Radioescuchas y ‘música nacional’ a mediados del siglo XX: el programa radial Antología Musical de Colombia”. *Historia Crítica* 67 (2018): 67-88, doi: <https://dx.doi.org/10.7440/histcrit67.2018.04>

Rohner, F. (2007). Fuentes para el estudio de la lírica popular limeña: el repertorio de Montes y Manrique. *Lexis*, 31(1-2), 331-355. Recuperado a partir de <http://revistas.pucp.edu.pe/index.php/lexis/article/view/1910>

Serván, J. (2010). "Filomeno Ormeño". Pianista, compositor y director musical. Autor de "La canción del Carnaval" (Entrada en blog). Artistas en el Perú. Recuperado de <http://loritos-periquitos.blogspot.com/2010/05/filomeno-ormeno-pianista-compositor-y.html>

Serván, J. (2013). "Los Hermanos Govea". Glorias de nuestro cancionero criollo. Ricardo y Alejandro Govea y sus "Páginas de antaño" (Entrada en blog). Artistas en el Perú. Recuperado de <http://loritos-periquitos.blogspot.com/search?q=hermanos+govea>

Serván, J. (2014). Luis Duncker Lavalle. Músico de Arequipa e inmortal con su famoso vals incaico "Quenas" (Entrada en blog). Artistas en el Perú. Recuperado de <http://loritos-periquitos.blogspot.com/2014/08/luis-duncker-lavalle-musico-de-arequipa.html>

Videos:

CD L. (8 de agosto del 2013). La Limeñita y Ascoy – Vicenta [Letras]. [Archivo de video]. Youtube. <https://www.youtube.com/watch?v=-NOHFHHOwqk>

CD L. (25 de octubre del 2013). La Limeñita y Ascoy – La Pasionaria [Archivo de video]. Youtube. https://www.youtube.com/watch?v=PvVebm3t_no

Pepe Ladd. (28 de noviembre del 2010). Los Chamas – El Guardián. [Archivo de video] Youtube. <https://www.youtube.com/watch?v=VE-Q-mxMSJo>

Pepe Ladd. (16 de agosto del 2013). Aurora (vals) – Costa y Monteverde. [Archivo de video]. Youtube. <https://www.youtube.com/watch?reload=9&v=Y0etP22gsxk>

Pepe Ladd. (19 de setiembre del 2013). Petronila (vals) – Costa y Monteverde. [Archivo de video]. Youtube. <https://www.youtube.com/watch?v=yzGi8RepodY>

Pepe Ladd. (15 de enero del 2016). Ódiame (Los Embajadores Criollos) - ¡La original! [Archivo de video]. Youtube. <https://www.youtube.com/watch?v=yzGi8RepodY>
<https://www.youtube.com/watch?v=POh9cbzZgY0>

Quipu100. "Celaje" - Hermanos Govea – valse criollo peruano. [Archivo de video]. Youtube. <https://www.youtube.com/watch?v=k1CiYynOxs4>

